Rubén Montoya

POMPEYA

Una ciudad romana en 100 objetos

CRÍTICA

POMPEYA. UNA CIUDAD ROMANA EN 100 OBJETOS

La erupción del volcán Vesubio quizá en octubre del año 79 de nuestra era enterró bajo varios metros de piroclastos y cenizas las ciudades de Pompeya, Herculano y Estabias, situadas en la Campania. Fue precisamente el redescubrimiento de Herculano en 1738 por parte del del ingeniero aragonés Roque Joaquín de Alcubierre, a partir de algunas evidencias previas, lo que inició las excavaciones en la vecina Pompeya, y que contaron con el entusiasmado apoyo y la financiación del rey Carlos VII de Nápoles (futuro Carlos III de España). Cubierta por cenizas y lapilli, los trabajos resultaron más fáciles en Pompeya y desde 1748 se desenterró, poco a poco, los restos de la ciudad romana que ha impactado a millones de personas que la visitan cada año.

Este yacimiento arqueológico ha fascinado a eruditos, anticuarios, investigadores y turistas, y han sido innumerables las obras literarias que han alimentado la curiosidad de un público fascinado por la historia y el mito de esta ciudad romana. Ahora, de la mano de Rubén Montoya, cuya investigación combina el trabajo en los archivos de Roma con las visitas in situ al yacimiento y a los depósitos arqueológicos donde se custodian los millones de objetos recuperados de las excavaciones, podemos asistir desde primera fila a la historia de esta ciudad legendaria desde su fundación a finales del siglo VII a.C. hasta las recientes excavaciones que se están llevando a cabo. Aprenderemos sobre su historia a través de 100 objetos que retratan cada rincón de esta ciudad, desde los espacios públicos hasta el interior de sus casas; que nos trasladan a las dinámicas económicas y culturales de la

zona; que hablan de su organización urbana y de su intensa actividad política; que explican la variedad de los cultos religiosos de la época; que cuentan cómo eran los entretenimientos y los placeres de la vida romana; y que, finalmente, nos muestra la esfera funeraria en esa sociedad antigua.

100 imágenes sobre la vida y la muerte de una ciudad romana única. A través de cada objeto, este libro invita a un viaje de redescubrimiento de una Pompeya escondida a ojos de cualquier turista que pueda pasear entre los miles de edificios vacíos que, aun en ruinas, sobreviven al tiempo.

©2024, Montoya, Rubén
©2024, Crítica
ISBN: 9788491996439
Generado con: QualityEbook v0.87

POMPEYA

Una ciudad romana en 100 objetos

Rubén Montoya

CRÍTICA

A mamá y a papá, por darme las alas…

y a todos los que cuidaron de mí cuando yo no podía.

Prólogo

Una noche en el puerto de Miseno

LA NOCHE había sido larga y la emoción me había impedido dormir. Llevaba meses esperando aquel momento. Ese día, por fin, mi sueño se haría realidad: estaba a punto de visitar Pompeya…

Y no por unas horas, sino durante un mes completo, como miembro de una misión arqueológica. Me preguntaba si mis expectativas se verían cumplidas. Desde niño había leído y estudiado todo lo que estaba a mi alcance sobre aquel milagro arqueológico, y durante años había soñado con ser arqueólogo. Mi infancia se desarrolló desafiando al tiempo entre las ruinas de una ciudad romana que se convirtió en una ventana a mi propia historia.

Segóbriga, conocida por Plinio «el Viejo» en su *Naturalis historia* como la «*Caput Celtiberiae*», era una de las incontables urbes que se habían levantado a lo largo y ancho del mundo romano. Pero, para mí, era más que una ciudad en ruinas a escasos kilómetros del pueblo manchego que me vio nacer y crecer. Era el portal que me trasladaba a la antigua Roma. Mis abuelos me habían contado que, cuando eran niños, los pocos restos visibles en superficie les sirvieron de cobijo para pasar largas noches y temporales entre labores de agricultura y ganadería. En la ermita de muros milenarios que aún se alzaba en el cerro, se celebraba todos los años una romería. Mis padres pasaron muchos momentos a la sombra del teatro y el anfiteatro, cuyos restos

fueron rescatados, con cuidadoso celo, de las entrañas de aquella colina durante su juventud. La primera vez que visité Segóbriga me sentí como en casa. Tenía siete años y mi pasión por el mundo romano venía de lejos: se había forjado al calor del fuego y de la leña, en la chimenea del salón, a lo largo de incansables jornadas familiares. Aquello era la arqueología para mí: historias sobre un pasado lejano transmitidas de generación en generación que alimentaron la intrépida imaginación del niño. Todavía siento la emoción de la primera vez que vislumbré, a lo lejos, los restos de la ciudad que aún desafiaban al tiempo. Durante mi visita me sentí como un verdadero romano. En cuestión de horas, fui actor en un teatro construido para miles de personas. También me convertí en un gladiador y ofrecí un espectáculo en la arena del anfiteatro que, en sus orígenes, acogió como público a hombres y mujeres de toda la región. Tuve tiempo para jugar a ser sacerdote y decir misa entre las ruinas de sus templos, y terminé mi visita haciéndome pasar por candidato político en los restos de lo que parecía una plaza pública. Lo que más me llamaba la atención era la ausencia de objetos a mi alrededor. Durante los años siguientes, las excavaciones descubrieron casas, esculturas, calles, comercios, un foro romano e incluso una basílica en excelente estado de conservación. Y también un sinfín de fragmentos de los objetos que habían sido utilizados por sus habitantes miles de años atrás, como piezas de un puzle que, poco a poco, iba revelando una imagen del pasado.

Aquellas ruinas fueron mi arqueología. Visita tras visita, aprendí a interpretarlas a mi manera. Y lo que es mejor: desarrollé una conexión especial con ellas. Durante mi infancia y adolescencia, la arqueología fue el canal que mi imaginación utilizó para huir de un presente traumático.

Ese día, al acercarme a la ciudad del Vesubio, las emociones que habían mantenido viva mi pasión a lo largo del tiempo volvieron con fuerza. Algo me hacía sentir que Pompeya sería distinto a todo lo que había conocido hasta entonces. Tenía diecinueve años y el niño que había modelado su mundo entre columnas, esculturas y sillares romanos estaba a punto de encontrarse cara a cara con la Antigüedad en una ciudad viva. Al menos así era como la describían los exploradores del Grand Tour en sus diarios de viaje a la ciudad rescatada de las cenizas del Vesubio. Unos meses antes, había empezado la carrera de Historia en la Universidad Complutense de Madrid, y aquel primer curso supuso un giro de 180 grados en mi vida personal. Después de un tiempo en la facultad, sabía de sobra que la arqueología era mucho más que

imaginar ser un romano. Aun así, para mí continuaba siendo la manera más eficaz de viajar en el tiempo, de abrir una ventana y evadirme de la realidad del momento. Y, como en aquella primera visita a Segóbriga, el niño que aún habita en mí experimentó, una vez más, las maravillas que la antigua Roma transmite a quien está dispuesto a escuchar.

Habíamos aterrizado en Nápoles la madrugada del día anterior, tras un tumultuoso vuelo en el que recordé que nadie está a salvo de la ira de los dioses. Ya en tierra, me preparé para la aventura que tenía por delante. El resto del día lo pasamos ultimando el plan de excavación, asignando las tareas a los distintos equipos y conociéndonos unos a otros. Los directores del proyecto quisieron que el viaje que íbamos a iniciar comenzara en Miseno. Desde allí, Plinio «el Joven» había sido testigo de la violenta y letal erupción que había arrasado el golfo de Nápoles casi dos mil años atrás. Al llegar a nuestro hotel y revisar las fotografías que había tomado desde el avión, en las que podía verse el gran cráter del Vesubio, no pude evitar imaginarme cómo fue la catástrofe que borró del mapa a las ciudades de la zona miles de años atrás. Aquel día del año 79 d. C., la furia y la letalidad de los dioses se cobraron la vida de miles de personas, incluso la de algunos insignes romanos. No hubo distinción entre pobres y ricos. Ni siquiera sobrevivió al desastre el naturalista Plinio «el Viejo», célebre escritor cuya obra incluía algunas notas sobre Segóbriga, la ciudad romana que me había visto crecer.

Después de organizar el trabajo y dejarlo todo listo para el día siguiente, el equipo se marchó a descansar. Pero yo seguía nervioso. Mi imaginación continuaba atrapada en la espiral del tiempo, recreando una y otra vez cómo podría haber sido la erupción del año 79 d. C. Era septiembre, hacía una noche espléndida y decidí subir a la terraza del hotel con mi diario. Allí leí las dos misivas que Plinio «el Joven» había escrito a Tácito algunos años después de la erupción, que constituían una descripción única del trágico suceso. Releí las cartas una y otra vez, hasta que la noche se hizo día y los rayos del sol comenzaron a esbozar los trazos del majestuoso Vesubio y su bahía superpoblada. Durante toda la noche, mi pasión por la arqueología, forjada a lo largo de los años entre ruinas y libros, había despertado en mí mil preguntas que esperaban encontrar respuestas en Pompeya. Antes de visitar aquel sitio por primera vez, la imaginaba como una ciudad fantasma donde arqueólogos y turistas convivían con el espíritu de un pasado romano que continuaba vivo, desafiando al tiempo. Aquellas fatídicas horas habían pasado a la historia detalladas en las dos cartas que tenía en mis

manos. Y aquellas cartas dieron paso a la leyenda… hasta que la leyenda fue rescatada del olvido, se hizo historia y la historia, como la vida misma, continuó su curso. Como de costumbre. Abriéndose paso entre lo real y lo ficticio, alimentada por la imaginación de quien se aproxima a ella, escribe nuevas narrativas y se siente protagonista del momento.

Era hora de volver a la realidad. El sol brillaba ya con fuerza y quedaban pocos minutos para que nuestro transporte nos llevara a Pompeya. Allí nos esperaban los trabajadores del parque arqueológico para firmar los últimos permisos antes de entrar a excavar. A pesar de no haber dormido, ese día amanecí un poco más enamorado del mundo romano que la noche anterior. En la terraza del hotel, contemplando el Vesubio, volví a soñar despierto. Y comprendí que ese era el don que los dioses romanos me habían concedido tras años de intrépida curiosidad. Era hora de volver de nuevo al mundo antiguo, y esta vez sería yo mismo quien rescatara los objetos de una ciudad que llevaba miles de años dormida, casi intacta, para abrir infinitas ventanas al pasado. Objetos recuperados de una dimensión temporal y espacial muy distinta del mundo en el que vivía. Aunque la ventana de la arqueología me había permitido viajar a otras épocas muchas veces, si esta vez escuchaba atentamente podría descifrar las múltiples vidas de los objetos y trasladarme a los contextos en los que fueron utilizados. Podría construir mi propio inventario de objetos rescatados de aquel pasado idealizado. Y yo también sería partícipe de la historia.

Eran las siete de la mañana del 1 de septiembre de 2010, y mi sueño de ser arqueólogo había comenzado. Había empezado a escribir las primeras líneas de mi propia historia de Pompeya.

Roma, 20 de noviembre de 2023

PRIMERA PARTE

Excavaciones y descubrimientos

1

El rey arqueólogo

Anillo con entalle romano.

DESPEDIDA EN EL PUERTO DE NÁPOLES

Nuestra historia de Pompeya comienza el 6 de octubre de 1759 en el

puerto de Nápoles. Aquel día se percibía un ambiente distinto. Las embarcaciones de pescadores y comerciantes habían dejado paso a grandes navíos y buques, que ahora ocupaban gran parte del golfo, y la zona del puerto estaba abarrotada de gente y más concurrida de lo habitual, con personalidades conocidas en toda la región. Entre ellas estaba el rey Carlos de Borbón. Acababa de promulgarse la pragmática sanción por la que Nápoles se separaba oficialmente del reino de España, y Carlos había abdicado en su hijo Fernando, de ocho años, que se convirtió en su sucesor como soberano del Reino de Nápoles. Carlos de Borbón, que había heredado el trono español, estaba a punto de viajar a la península ibérica. El ambiente ceremonial que se respiraba en cada rincón del puerto parecía anunciar la época de cambios que se avecinaba. Durante los veinticinco años que Carlos había sido rey de Nápoles se había producido una auténtica revolución cultural. Había logrado pasar a la posteridad como el monarca que convirtió la leyenda en historia. Bajo su patrocinio, y como nunca hasta entonces, se había rescatado el pasado romano sobre el que se asentaba Occidente. Él fue quien inició las excavaciones sistemáticas de las míticas ciudades romanas sepultadas por el Vesubio más de mil años atrás, ganándose el título de «rey arqueólogo». Muchas eran las sensaciones que se respiraban en aquel abarrotado puerto de Nápoles: la nostalgia y la incertidumbre se fundían con la tranquilidad y la fascinación por la buena imagen que transmitía el rey arqueólogo. En sus manos estaba la historia de los fantásticos descubrimientos sobre el mundo romano en la que nos sumergiremos en este libro.

Antes de embarcar, el rey realizó un gesto que terminó de forjar su buena reputación. Hizo entrega a Bernardo Tanucci, su consejero y ministro, de un anillo con un entalle romano que contenía la cabeza de un sileno, para que fuese devuelto al Museo Ercolanense que él mismo había creado. El anillo que con tanto orgullo mostraba Carlos III era una antigüedad que se remontaba al mítico imperio romano, un mundo fantástico de dioses, guerras, cultura, filosofía, deportes y arte aún por descubrir. Lo había hallado él mismo en las excavaciones de Pompeya y lo portaba consigo allí adonde fuera como garante y guardián del pasado romano que su reinado estaba desvelando al mundo. La entrega de este anillo antes de partir a España simbolizaba el respeto a un patrimonio que no le pertenecía. Con este gesto, el rey enfatizaba, simbólicamente, su decisión de que su empresa arqueológica se mantuviera íntegra hasta que su hijo alcanzara la mayoría de edad.

Cuando el rey inició su regreso a España, no se tenía confirmación

oficial de que el lugar en el que Carlos III había encontrado su anillo fuese la mítica ciudad de Pompeya. De hecho, desde que los primeros excavadores comenzaron a desenterrar estructuras y objetos antiguos, todos se habían preguntado cuál sería el nombre de la localidad que yacía bajo el paraje conocido como «*collina della Civita*». Hubo opiniones de todo tipo, aunque muchos pensaron que se trataba de Estabia, otra de las localidades arrasadas por la erupción del Vesubio. Durante siglos, la leyenda había situado bajo aquella región las ciudades perdidas mencionadas en las cartas de Plinio «el Joven». Como en toda leyenda, siempre hay algo cierto que corresponde a la historia. Y eso era lo que Carlos de Borbón había logrado demostrar. Cuando el monarca subió al barco, los hallazgos realizados no eran más que la punta de un iceberg que había ido desvelándose durante décadas y que no dejaría de sorprender al mundo. Aquel pasado romano lejano y ruinoso que fascinaba a quienes visitaban Roma se presentaba ahora como un mundo cercano y perfectamente conservado bajo los pies del Vesubio, en la bahía de Nápoles.

PINTURAS Y ESCULTURAS EN UN POZO

El verdadero descubrimiento de los tesoros que había ocultado el Vesubio durante siglos se había originado, de hecho, décadas antes. Entre 1710 – 1711, y de manera puntual hasta 1715, el príncipe austríaco de Elbeuf había extraído del conocido como «pozo Nocerino», en la localidad de Portici, algunas esculturas y mármoles. Dos años antes el dueño del terreno había extraído de su interior algunos mármoles preciosos que llamaron su atención. No obstante, la dificultad de los trabajos hizo que los hallazgos fueran de poca importancia. No fue hasta 1738, momento en el que Carlos de Borbón adquirió las propiedades del príncipe de Elbeuf, cuando se produjo el gran (re)descubrimiento. La hazaña tuvo algo de casualidad y mucho de maestría. Al poco tiempo de su llegada a Nápoles, Carlos de Borbón encargó al aragonés Roque Joaquín de Alcubierre, uno de sus ingenieros militares, la búsqueda de agua para el palacio. Fue así como Alcubierre conoció la existencia del pozo Nocerino, al que descendió el 9 de octubre para retomar los sondeos, con permiso del rey, tras ser informado de que allí se habían encontrado algunos mármoles y esculturas unos años antes.

Como ingeniero de minas, Alcubierre era el más apropiado para descender a las galerías del pozo y examinar lo que el misterioso

subsuelo escondía. Lo que descubrió pasó inmediatamente a los libros de historia por la calidad de los materiales encontrados y por la emoción que los hallazgos generaron. Descender a las entrañas de la tierra a través de aquel pozo se convirtió en un verdadero viaje en el tiempo a la antigua Roma… a pesar de no saber con certeza de qué ciudad se trataba. Gracias al patrocinio real, las excavaciones continuaron y, en apenas tres meses, una inscripción desveló que aquel pozo se encontraba sobre el teatro de la ciudad de Herculano. Con este hallazgo, la leyenda de las ciudades destruidas por el Vesubio pasaba a convertirse en algo real, traspasando la frontera entre la leyenda y la historia. Herculano era una de las famosas ciudades arrasadas durante la erupción descrita por Plinio «el Joven» en sus cartas a Tácito (*Ep*. 6.16, 20) y acabó destruida por una densa masa piroclástica. El material volcánico, que preservó de manera excelente los últimos momentos de la catástrofe, hizo también necesario el trabajo de más ingenieros de minas. La única manera de avanzar en el subsuelo era a través de túneles. En un ambiente más oscuro que iluminado, los ingenieros siguieron la dirección de los muros, perfilando estancias y edificios; en algunas ocasiones también atravesaron paredes para pasar de una habitación a otra, con lo que destruyeron un patrimonio de incalculable valor. Las esculturas y los objetos más preciados que se iban encontrando eran trasladados a la superficie a través de los pozos, y también se hacían diseños milimétricos de la planta de los edificios hallados.

Quizá, como lector, te preguntes qué sintieron quienes tuvieron la oportunidad de descender a las entrañas de aquel pozo. Eso mismo me pregunto yo cada vez que, desde la actual Herculano, desciendo a visitar el origen de aquella revolución cultural. El silencio, la oscuridad y la humedad me envuelven de inmediato en una atmósfera que me traslada, de forma inevitable, a otra realidad. La luz que me acompaña en la visita me confirma la realidad de ese periplo temporal. Basta descender algunos metros a través de túneles y aguzar la vista para observar restos de pinturas, mármoles e inscripciones que me indican que he llegado a mi destino. Lejos queda el bullicio de la superficie. He viajado al mundo romano. Me llama la atención la monumentalidad del edificio en el que me encuentro y me paro a contemplar la impronta que un busto romano ha dejado en la colada piroclástica. A mi alrededor pueden verse los restos de distintas estructuras arrasadas durante la catástrofe y, junto a mí, observo los túneles que se excavaron en aquellas primeras prospecciones de 1738. Inmediatamente soy

consciente de la dificultad y de las duras condiciones de trabajo de aquella empresa arqueológica que, a diferencia del silencio que me rodea, se vio interrumpida por el ruido constante de los ingenieros y de los excavadores que se afanaban en atravesar la densa masa piroclástica. Si tú también desciendes a las profundidades de aquel pozo que permite viajar a través de la historia, podrás escuchar el eco del pasado romano que propició el estudio sistemático, bajo el patrocinio de Carlos de Borbón, de una época y una realidad que llevaban miles de años sin redescubrirse.

RESTOS DE MUROS EN LA COLINA DE LA «CIVITA»

El descubrimiento de Herculano provocó la búsqueda inmediata de las localidades vecinas arrasadas por el Vesubio. No muy lejos de la población de Resina, en un paraje conocido como «*collina della Civita*», en marzo de 1748 Roque Joaquín de Alcubierre inició nuevas excavaciones. La existencia de ruinas en este lugar era ya conocida desde el siglo XVI debido al afloramiento de la parte superior de algunos edificios y antigüedades, fruto de la actividad agrícola y de las filtraciones de agua. Durante la construcción del Canal de Sarno entre los años 1592 y 1600, que atravesó parte del paraje, se descubrieron numerosos restos que, no obstante, no impidieron la construcción de esta obra de ingeniería. En el siglo XVII, algunos autores ya habían mencionado que aquellas ruinas podían ser las de Pompeya, pero desde el inicio de las excavaciones se pensó que lo que se estaba descubriendo eran las ruinas de Estabia. A diferencia de la vecina Herculano, los restos no habían sido cubiertos por densos materiales piroclásticos, sino por *lapilli* —pequeños fragmentos de lava— y cenizas expulsadas durante la fase explosiva de la erupción, por lo que las excavaciones no revestían tanta dificultad. La eficacia de los trabajos fue la razón principal que llevó a concentrar gran parte de los esfuerzos en Pompeya, y, al igual que en la vecina Herculano, los trabajos también fueron llevados a cabo por ingenieros de minas a través de túneles.

El primer decenio de excavaciones en la ciudad de Pompeya había permitido desvelar algunas calles, la Villa de Cicerón y la cercana necrópolis. Pero, más que en una ciudad en sí, el interés de la época se centraba en el valor estético que esculturas y pinturas pudieran aportar al ser expuestos en el Museo Ercolanense, creado para acoger los preciados hallazgos de estas ciudades antiguas. Ese era el motivo que había despertado la curiosidad de Alcubierre por descender al pozo. Y

Herculano volvió a ser muy pronto el centro de atención. Con el descubrimiento en 1750 de la Villa de los Papiros, el interés por Pompeya decreció. Aquel año se encontró una gran residencia de época romana que inmediatamente desveló nuevas sorpresas al contener en su interior la mayor colección privada de esculturas hallada hasta entonces. Incluso hoy en día sigue siendo un ejemplo paradigmático, y la calidad de las esculturas —63 estatuas en bronce y 24 en mármol— puede admirarse en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Se trataba de una villa localizada a las afueras de la antigua Herculano, con un frente de más de 250 metros de extensión sobre la línea de costa. Se cree que su propietario era Lucio Calpurnio Pisón Cesonino, suegro de Julio César, cuyo interés por la cultura le llevó a crear una biblioteca compuesta por más de mil ochocientos papiros, que hoy en día sigue desvelando obras desconocidas de la filosofía griega y otras que creíamos completamente perdidas. Como arqueólogo, me fascina el poder que tienen algunos objetos recuperados hace cientos de años para reescribir la historia. Y hace que me pregunte sobre la cantidad de información que aún contienen y que podrá ser desvelada en un futuro muy próximo. La distancia entre nuestro presente y ese momento se ha visto acortada de manera abismal gracias a los avances permitidos por las nuevas tecnologías y la comúnmente llamada inteligencia artificial. Ya es posible, entre otras cosas, leer palabras de estos rollos de papiros sin necesidad de desenrollarlos. Pero ahora continuemos con nuestra visita a la historia de Pompeya para conocer mejor esta ciudad romana.

2

Excavaciones de una ciudad romana

Cuadro de las excavaciones de Pompeya, realizado por Édouard Alexandre Sain en 1856.

POMPEYA Y EL NACIMIENTO DE LA ARQUEOLOGÍA CLÁSICA

La historia de Pompeya también la han escrito los miles de personas que, desde su descubrimiento, han excavado y trabajado para desvelar

los secretos que enterró el Vesubio. El devenir del sitio y sus continuos hallazgos han estado ligados al contexto político del momento. Tras la partida de Carlos III a España, los trabajos continuaron bajo la dirección de Alcubierre hasta 1789. Las excavaciones desvelaron el teatro, el odeón, la Villa de Diomedes o el Templo de Isis, entre otras estructuras. La sociedad se dio cuenta enseguida del potencial que ofrecía Pompeya al permitir excavar a cielo abierto y conocer de cerca cómo era una ciudad romana. Los nuevos hallazgos pronto tuvieron un efecto espectacular a escala europea. La emoción que suscitaron atrajo a numerosos estudiosos y viajeros. Por ejemplo, el buen estado de conservación del templo de Isis, el primero de este tipo hallado fuera de Egipto hasta la época, generó un gran impacto. Por primera vez, muchos europeos tuvieron la oportunidad de contemplar de cerca, en suelo europeo, un pedazo de una cultura tan enigmática y fascinante como la egipcia. A ello se le unía el interés por lo desconocido y el impacto que por aquel entonces Egipto ya tenía en el imaginario popular, donde Cleopatra y sus fascinantes misterios ya estaban presentes en la sociedad. Una de las personalidades que visitó las ruinas del santuario a Isis en 1769, al poco tiempo de ser descubiertas, fue el célebre compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Fue tal su fascinación por lo que observó, que se cree que sirvieron de inspiración para componer *La flauta mágica*, una de sus más icónicas obras.

Este período, sin embargo, no estuvo exento de críticas. Había un control estricto del acceso a las ruinas e incluso algunos estudiosos como Johann Winckelmann se quejaron de que el interés de las excavaciones solo se centrara en esculturas y preciosas pinturas, y que se descartaran otro tipo de objetos. Aunque Winckelmann llevaba razón, debemos recordar que esa era la práctica de la época. La arqueología, como disciplina, aún estaba en pañales, y la posibilidad que ofrecía Pompeya de excavar una ciudad romana en su totalidad supuso la base sobre la que se desarrolló la arqueología clásica como ciencia. Hasta entonces, historiadores del arte, eruditos y anticuarios habían centrado su atención en el valor estético de algunas producciones antiguas. No resulta difícil imaginar la revolución que supuso poder experimentar una ciudad romana a través de casi todos los sentidos cuando, hasta entonces, las únicas estructuras que se conocían eran las ruinas que habían desafiado al tiempo, principalmente en la ciudad de Roma y en sus alrededores. Con el objetivo de consolidar lo descubierto hasta entonces, más allá de los objetos, pronto comenzaron a protegerse pinturas y casas *in situ*.

Fruto de este impacto internacional, Pompeya se convirtió en parada obligada del Grand Tour, y los visitantes transitaron por las áreas excavadas para encontrarse cara a cara con la Antigüedad. Por aquel entonces, el objetivo era conocer cómo era una ciudad romana. A partir de 1808, y bajo el patrocinio de los franceses, especialmente de Carolina Bonaparte, se excavó el perímetro de Pompeya y se desenterraron las murallas, las puertas, algunas de las calles de la ciudad y el foro. En las décadas siguientes, con ciertas limitaciones económicas puntuales, se desenterraron grandes mansiones, como la Casa del Fauno. El cuadro que abre este capítulo representa de manera muy clara, aunque un tanto idealizada, cómo eran las excavaciones de Pompeya en el siglo XIX. Hombres y mujeres excavaban, desde lo alto de los edificios semienterrados, junto a calles descubiertas en campañas anteriores. Con distintos recipientes y cestos transportaban la tierra, mientras otros trabajadores bebían agua en botijos o continuaban picando para descubrir las maravillas sepultadas por el Vesubio. Cada vez que visito la ciudad me pregunto cómo habría sido mi experiencia en el siglo XIX. Sin duda alguna se parecería muy poco a la actual. Parémonos a pensar un momento. En nuestra visita, con los trabajos en curso, habríamos tenido el privilegio de caminar por calles que mantendrían todo su color, grafitos, materiales… e incluso habríamos podido observar de manera detallada el trabajo de aquellos anónimos hombres y mujeres que, cimentando la ciencia de la arqueología clásica, compartirían nuestra fascinación por el mundo romano. La fama de Pompeya, ya internacional, no dejaba de aumentar ante un turismo creciente. Pero su situación, ligada al contexto territorial y político de la época, estaba a punto de dar un giro de 180 grados.

LA REVOLUCIÓN DE FIORELLI

Tras la anexión de Nápoles al reino de Italia, en 1863 asumió la dirección de las excavaciones Giuseppe Fiorelli. Su gestión supuso una revolución que catapultó, aún más, la fama de Pompeya. Para garantizar un control efectivo de los hallazgos y la gestión del sitio, dividió el yacimiento en nueve regiones, enumerando también las manzanas o *insulae*, así como las puertas de entrada a cada establecimiento. Este sistema de clasificación, vigente hoy en día, permite la localización completa de edificios y objetos en los diarios de excavación e inventarios. Por ejemplo, la Casa del Poeta Trágico pasó a identificarse con el código VI.8.5, esto es: región VI, ínsula 8, entrada 5.

Dentro de cada edificio, la numeración de las estancias permite la localización inmediata del objeto. Además, Fiorelli estableció nuevos métodos de excavación e inventó los calcos de yeso en las víctimas. A él se atribuyen, como veremos a lo largo de esta historia, la inmortalización de los últimos minutos de vida de los pompeyanos. Fiorelli también abrió al público general las excavaciones, previo pago de entrada, haciendo accesible un patrimonio de la humanidad que, poco a poco, también comenzaría a perderse.

Desde entonces, de manera casi sistemática, la ciudad siguió descubriéndose y desenterrándose campaña tras campaña, al tiempo que cambiaban las técnicas de excavación y conservación.

Tres fueron los momentos que marcaron el siglo XX. Bajo la dirección de Vittorio Spinazzola, comenzó a excavarse una de las grandes arterias de la ciudad romana, la gran Vía de la Abundancia. Las fachadas de mansiones, tabernas y tiendas, repletas de anuncios electorales, propaganda y miles de grafitos, permitieron vislumbrar cómo sería la vida en torno a una calle en esta ciudad romana. Este es uno de mis lugares favoritos cuando visito Pompeya antes de que se abra al público: atravesar esta vía me permite observar las diferencias entre los distintos sectores de la ciudad, desde los restos, muy bien conservados, de las fachadas comerciales cubiertas de propaganda electoral y de anuncios de juegos gladiatorios, hasta las entradas a las grandes mansiones. La empresa arqueológica fue retomada por Amedeo Maiuri, que rescató y conservó numerosos sectores de la ciudad y varios complejos residenciales, como la Casa de Menandro. Gracias a su labor, se inició una campaña de restauración de edificios tras los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Las décadas finales del siglo XX se caracterizaron por la colaboración internacional para restaurar Pompeya tras un terremoto que afectó a la zona y por la excavación completa de grandes casas, como la de los Amantes Castos, Julio Polibio o Fabio Rufo.

Después de que Pompeya pasara a ser considerada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1997, junto con otras ciudades del área vesubiana como Herculano, el 250 aniversario del inicio de las excavaciones de la ciudad coincidió con el comienzo de un programa de colaboración entre la Soprintendenza y un gran número de equipos italianos y extranjeros. Este paso supuso la completa apertura de Pompeya al panorama científico internacional. Sin embargo, nuestra historia de grandes descubrimientos comenzó a mostrar su lado oscuro de manera acuciante: el turismo y la erosión antrópica, constante desde

1748, habían afectado de manera irreparable al milagro arqueológico que con tanto esfuerzo se había conseguido desenterrar.

3

El futuro de Pompeya

Gafas de realidad virtual.

ESTRATOS, RUINAS Y TURISMO

El inicio del siglo XXI supuso para Pompeya un nuevo giro de 180

grados. Si las excavaciones anteriores podían calificarse como gloriosas —a pesar de momentos trágicos puntuales—, a partir de este momento se produjo una crisis de patrimonio provocada por un turismo global creciente y por el cambio climático. Nuevos proyectos italianos e internacionales desvelaron aspectos no solo de la Pompeya del año 79, sino de todas las «Pompeyas» anteriores que existieron hasta la destrucción de la ciudad por la erupción. Así pues, en espacios públicos y privados, la metodología arqueológica se centró en rescatar los estratos de una historia pasada. Como si de un puzle se tratase, los últimos veinticinco años hemos ido recuperando piezas del desarrollo histórico de la ciudad hasta el punto de ser capaces de identificar el momento de su fundación o las manos arcaicas, samnitas y romanas que han modelado el sitio.

Cada vez que voy a Pompeya para investigar, suelo llevar conmigo un ordenador con acceso a una base de datos provista de imágenes de épocas pasadas de los edificios que estudio. En muchos casos, las pinturas ya no están y solo puedo imaginarlas. En otros, la decoración ha perdido color, pero puedo entrever la escena que busco. En algunas ocasiones, la conservación aún es excelente y puedo observar tanto las marcas de preparación de los pintores romanos como los bocetos que hicieron antes de pintar una escena. Por desgracia, en algunas zonas únicamente quedan ruinas, y solo me queda confiar en las fotografías y grabados de lo que allí había. Si has visitado la ciudad, habrás observado los distintos grados de conservación de los que estoy hablando. Además, el aumento del turismo en los últimos veinticinco años y los efectos de la globalización y del cambio climático han tenido consecuencias devastadoras. A pesar de que ya se habían puesto en marcha proyectos para preservar el sitio, distintos hechos históricos como las guerras e incluso el pillaje asociado al turismo provocaron el desvanecimiento de pinturas, la pérdida de mosaicos y objetos y la destrucción de edificios. Pompeya, desde su descubrimiento, ha sido un laboratorio para la arqueología clásica. Como tal, ha habido resultados más y menos buenos que nos han permitido avanzar en la ciencia arqueológica. Es así como tenemos que observar la evolución en la conservación de los edificios, desde la búsqueda de objetos y extracción de pinturas hasta la preservación de una ciudad que, en el siglo XXI, amenazaba con convertirse en ruinas. La fase de degradación de la que estoy hablando cristalizó en 2010 con el desmoronamiento de algunas estructuras, un hecho que provocó la alarma internacional. Pompeya necesitaba una intervención urgente. Según todos los indicios, era la

última oportunidad de la comunidad internacional para frenar la pérdida de un milagro arqueológico.

De inmediato —y, en parte, de manera paliativa— se inició el «Gran Proyecto Pompeya», que, cofinanciado por la Unión Europea y el gobierno italiano, buscó salvar a la ciudad de lo que estaba siendo su última destrucción. Desde entonces, un macroproyecto interdisciplinar ha catapultado a Pompeya a la vanguardia de la arqueología, convirtiéndola en laboratorio de arquitectos, restauradores, vulcanólogos, arqueólogos y tantos otros profesionales que, de manera conjunta, han unido esfuerzos para preservar el patrimonio romano y garantizar un acceso seguro al público.

EL RENACER DE LA CIUDAD EN RUINAS

Durante la última década, como si de un ave fénix se tratara, Pompeya ha resurgido de sus cenizas para convertirse en la nueva insignia de la arqueología clásica. Además, la ciudad sigue deparando continuas sorpresas. Fruto de la labor de consolidación de las zonas no excavadas, han surgido nuevos descubrimientos en la región V y en la región IX. Los arqueólogos han desvelado así nuevas calles, una pequeña plazoleta, una taberna o bar —como los entendemos hoy en día—, una panadería y varias casas completas, además de muchos otros restos. La actual gestión del sitio, que ahora se apoya en las nuevas tecnologías y en el mundo digital, ha hecho posible la retransmisión, casi en directo, de todos estos hallazgos. En capítulos anteriores te he invitado a que me acompañes a descender a las profundidades del pozo donde comenzó toda esta historia de descubrimientos arqueológicos. También hemos reflexionado sobre cómo nos habríamos sentido al transitar por la ciudad durante las excavaciones del siglo XIX, una experiencia muy distinta a la actual. La nueva era digital nos permite acceder a esos descubrimientos como nunca antes lo habríamos imaginado: anuncios electorales, mesas, camas, fuentes, mosaicos, pinturas… todos esos tesoros, que se descubren casi intactos, nos desvelan cómo fueron las últimas horas de la ciudad y nos permiten reescribir al detalle los últimos momentos de vida de Pompeya. Imagina, por un momento, que nuestra visita a Pompeya la estuviéramos realizando con unas gafas de realidad virtual como las que inician este capítulo. Todo lo que estamos viendo sería mucho más didáctico y fácil de comprender. Podríamos transportarnos de una época a otra y comparar cómo ha sido la historia de las excavaciones que hemos revisitado desde el comienzo de esta

historia en el puerto de Nápoles en 1759. Es más, podríamos interactuar con los propios objetos e incluso dialogar con otros pompeyanos. Lo que estoy mencionando, que ya es posible en muchos lugares e incluso en algunas casas de Pompeya, es otro de los beneficios que la revolución digital ha proporcionado a la arqueología. ¿Te imaginas cómo sería introducir toda la historia en la que nos vamos a embarcar en una experiencia inmersiva a través de unas gafas de realidad virtual?

* * *

Un anillo, un cuadro que inmortaliza una escena de excavación y unas gafas de realidad virtual han sido las paradas en nuestra visita a las excavaciones de la ciudad. Más que un laboratorio de la arqueología clásica, Pompeya se ha convertido en un laboratorio interdisciplinar para conocer y preservar la Antigüedad. Como veremos a partir de ahora, más allá de los grandes descubrimientos y excavaciones, la historia de Pompeya ha sido —y sigue siendo— una lección de aprendizaje continuo; se trata de una historia que, hoy en día, a través de épocas y de miles y miles de personas, sigue reescribiéndose de cara al futuro.

SEGUNDA PARTE
Las cuatro destrucciones de Pompeya

4

La fecha de la erupción del Vesubio

Áureo en oro del emperador Tito, emitido en Roma, hoy en el Museo Británico.

DOS CARTAS Y UNA MONEDA

Uno de los elementos clave en la creación de la leyenda de las ciudades vesubianas en el imaginario popular fue, durante siglos, el testimonio escrito por Plinio «el Joven» en dos misivas remitidas a Tácito veinticinco años después de la erupción (*Ep*. 6.16, 20). Debido a estas cartas, tradicionalmente se creía que la erupción del Vesubio había tenido lugar el 25 de agosto del año 79. En ambas misivas, Plinio narra, a modo de crónica y de testimonio dramático, los escabrosos detalles de aquel fatídico día. Sin embargo, la fiabilidad del documento ha sido

puesta en duda a través de los distintos hallazgos realizados en la ciudad. Un error en la transcripción del documento, o simplemente en la escritura del texto antiguo, no resulta del todo sorprendente si consideramos, como veremos más adelante, que los dos autores que mencionan el famoso terremoto de Pompeya lo fechan en dos momentos distintos.

Durante las excavaciones llevadas a cabo en la década de 1970, en la zona occidental de Pompeya se hallaron cuatro cuerpos en una lujosa residencia con vistas al mar. Estaban cobijados en un hueco junto a una escalera. La muerte les había llegado mientras buscaban refugio. Un hombre, una mujer que protegía a un niño y otro niño componían el macabro hallazgo. La mujer portaba un lujoso brazalete de oro que dio nombre a la mansión, además de distintas joyas y piedras preciosas. También llevaba consigo un tesorillo monetario con un total de 40 áureos, 172 denarios y un cuadrante. La rígida posición de los cuerpos llevó a pensar a los arqueólogos que las víctimas habían sucumbido durante una de las olas de gases o materiales piroclásticos. Su rico ajuar y el lugar donde estaban nos hace pensar que conocían la mansión y que estaban intentando refugiarse en las estancias inferiores. Quizá eran los últimos inquilinos de la casa, y tal vez decidieron permanecer un tiempo en su interior creyendo que la catástrofe cesaría. O, por el contrario, quizá eran personas ajenas a la mansión, que habrían entrado desde la calle y estarían intentando huir hacia el mar por los niveles inferiores de la casa.

Siempre me he decantado por la primera opción y siempre me ha impactado lo trágico de esta estampa. Ante cualquier catástrofe, nosotros también cogeríamos lo más preciado o imprescindible para nuestra huida y, muy probablemente, nos moveríamos en grupo y tal vez también trataríamos de proteger a un niño. Sin embargo, lo más característico de este hallazgo es que, de entre todas las monedas que las víctimas llevaban consigo, dos fueron emitidas durante el imperio de Tito, es decir, durante los últimos meses de vida de la ciudad. La moneda que abre este capítulo, hoy en día en el British Museum, es un ejemplar bien conservado —procedente de otro yacimiento— de una de esas dos monedas encontradas en Pompeya. En concreto, uno de los denarios llevó inicialmente a situar la fecha después del 24 de agosto. Sin embargo, un exhaustivo estudio llevado a cabo recientemente en el British Museum ha demostrado que la moneda fue emitida en julio o en agosto, y no después de la tradicional fecha de la erupción, como inicialmente se pensaba. No obstante, que una moneda acuñada en

Roma llegara tan rápido hasta Pompeya, considerando que los ritmos de circulación en época antigua no son equiparables a los actuales, es un dato muy llamativo.

FRUTOS SECOS, BRASEROS Y UN GRAFITO

Detrás del debate generado por la moneda hay, sin embargo, una historia aún más interesante: la de los numerosos datos arqueológicos que ya apuntaban a una erupción más allá del verano. Frutos carbonizados, como nueces, higos o castañas, han llevado a pensar, durante décadas, que la erupción pudo producirse en otoño. En numerosas mansiones pompeyanas se hallaron braseros con restos de combustión en el centro de las habitaciones y en los pasillos del peristilo, lo que atestigua que la erupción, probablemente, tuvo lugar cuando las noches eran más frías. En Villa Regina —un establecimiento rural localizado al norte de la ciudad—, los *dolia* o grandes contenedores cerámicos aparecieron sellados con el fruto de la vendimia en su interior, esperando la fermentación para producir vino. Poco a poco, como si de un puzle se tratara, las piezas han sido identificadas y han ido encajando.

Las recientes excavaciones llevadas a cabo en 2019 en la región V parecen haber puesto fin, para muchos, al largo debate iniciado hace décadas. En la llamada Casa del Jardín, una mansión que estaba siendo reformada cuando el volcán entró en erupción, los arqueólogos hallaron una inscripción en carboncillo que empieza así:

XVI K NOV IN OLEARIA
PROMA SUMSERUNT […]

Este grafito viene a decir: «Dieciséis días antes de las calendas de noviembre, han cogido de la despensa de aceite…». Los dieciséis días antes de las calendas de noviembre del calendario romano se corresponden con nuestro 17 de octubre. Cada vez que visito la Casa del Jardín y observo no solo ese grafito, sino también el estado de reformas en que se encontraba esa zona de la vivienda, me doy cuenta de hasta qué punto cogió desprevenidos la catástrofe a los habitantes de la ciudad. Una inscripción similar fue hallada en una villa romana situada en la costa, hoy en día conocida como Villa Sora, que también fue destruida por el Vesubio. En una de las paredes de un vestíbulo de la residencia había una inscripción que rezaba: «*K*(alendas) *NOVMRES*

*TRIPIC[T]VM A IXV * I*», esto es: «en las calendas de noviembre (será) pintado con tres colores al coste de un sestercio y catorce ases». Si prestas atención al texto, podrás observar un dato curioso. La inscripción, procedente también de una residencia que estaba siendo remodelada, refuerza la teoría propuesta por quienes creemos que la erupción no ocurrió en agosto. En el caso pompeyano, el carácter efímero del carboncillo y el estado de reforma de la casa han llevado a la mayor parte de la comunidad científica a proponer que la erupción probablemente se produjo en otoño, quizá el 24 de octubre del año 79 d. C., en torno a la hora séptima, como indicaba Plinio «el Joven» en sus misivas.

5

Las fases de la erupción

Estratigrafía de la erupción.

MAÑANA DEL 24 DE OCTUBRE DEL AÑO 79

La catastrófica erupción del Vesubio comenzó un 24 de octubre. Aquel

día, la ciudad amaneció de manera distinta. En torno a las 08.00 a. m., todos los habitantes debieron de preguntarse lo mismo. Desde hacía varias jornadas se habían oído estruendos y se habían percibido seísmos puntuales, que habían aumentado durante la noche anterior. Se rumoreaba que del Vesubio habían emanado algunos gases. Ante los nuevos temblores, algunas de las estructuras que se estaban utilizando para la reconstrucción de edificios cedieron. El miedo comenzó a apoderarse de los habitantes de Pompeya, que, precavidos, iniciaron su jornada en un estado de alerta. Años antes, como veremos en los siguientes capítulos, un terremoto había arrasado la ciudad. ¿Se preguntaron los pompeyanos si estaban ante otra catástrofe inminente?

Algunos quizá decidieron marcharse por miedo a una catástrofe mayor. Al mediodía, la situación empeoró. A partir de las 12:00 p. m., la tierra tembló de nuevo y se oyó un gran estruendo. Casi de inmediato, y ante los ojos atónitos de miles de pompeyanos, una columna de gases y material piroclástico comenzó a emanar del Vesubio. La fértil montaña que había brindado riqueza a tantas familias parecía estar en llamas y expulsaba humo y cenizas a una altura jamás vista. La meticulosa descripción de Plinio «el Joven» llevó a los vulcanólogos a designar este evento como una erupción de tipo pliniano, caracterizada por explosiones violentas. En el caso del Vesubio, la columna alcanzó una altura de hasta 32 kilómetros. Probablemente, al principio, los habitantes de la ciudad, confundidos y perplejos, observaron ese espectáculo de la naturaleza sin saber muy bien qué hacer, pero la confusión y el caos se apoderaron muy pronto de ellos porque, poco después, y debido a los vientos desfavorables que ese día soplaban hacia el sur, una lluvia de cenizas y material volcánico empezó a cubrir la ciudad. Pompeya, que está localizada a unos diez kilómetros al sur del Vesubio, comenzó a acumular unos quince centímetros por hora de piedra pómez, cenizas y piroclastos.

No es difícil imaginar el desconcierto que debió de provocar el inicio de la erupción. El caos invadió las calles, y todos interrumpieron sus quehaceres para ponerse a salvo. La incesante lluvia volcánica cubrió la ciudad durante horas, y el material expulsado por el Vesubio, que comenzó a acumularse sobre los tejados, también penetró en jardines y atrios a través de las aberturas de los edificios. Plazas y calles se fueron cubriendo poco a poco. Al finalizar la jornada del 24 de octubre, unos dos metros de material volcánico habían cubierto las calles y edificios de la ciudad, provocando derrumbes e incendios en algunas estructuras. Por entonces, muchos pompeyanos ya habían muerto por el impacto de

rocas ígneas y bombas volcánicas o a causa de los derrumbes, también causados por los seísmos que acompañaron la catástrofe. Se estima que el número de víctimas halladas dentro de los edificios supera las cuatrocientas. Algunos no pudieron huir, quizá por impedimentos físicos, mientras que otros decidieron quedarse pensando que refugiándose estarían a salvo. Pero la situación estaba a punto de empeorar.

MADRUGADA DEL 25 DE OCTUBRE DEL AÑO 79

A comienzos del día 25, en torno a la 01:00 a. m., la columna eruptiva se derrumbó y una primera colada piroclástica comenzó a descender por las laderas del volcán, alcanzando una temperatura de hasta 500 °C y una velocidad de hasta 100 metros por segundo. Pronto le siguió una segunda colada. En muy poco tiempo, las localidades más cercanas al cráter fueron borradas del mapa. Entre ellas se encontraba la vecina Herculano, cuyos habitantes apenas tuvieron unos minutos para intentar huir antes de sufrir una muerte trágica y violenta. Solo sobrevivieron quienes se encontraban fuera de la ciudad o los que la habían abandonado durante el día anterior. La fuerza y velocidad de estas primeras coladas piroclásticas, densas y concentradas, fueron capaces de arrasar tejados, derrumbar muros y desplazar edificios en cuestión de minutos. La estampa más trágica del fulminante final de Herculano la encontramos en su puerto y en su playa, donde los habitantes intentaron una huida desesperada por vía marítima. Allí, las excavaciones de la década de 1980 descubrieron los restos de 340 individuos que habían buscado refugio en los soportales de la playa. Todas las víctimas, que murieron por colapso térmico, portaban consigo monedas, joyas o incluso instrumental de trabajo. Creían, muy probablemente, que lo necesitarían allá adonde fueran, y cogieron lo que tenían a mano en su apresurada huida. Entre las víctimas también se encontraron los restos de un soldado con armadura y puñal: ¿murió intentando ayudar en su huida a otros o solo tuvo tiempo de intentar salvarse a sí mismo?

En torno a las 06:00 – 06:30 a. m., una tercera colada piroclástica llegó hasta las murallas septentrionales de Pompeya, que la contuvieron fuera de la ciudad. Aun así, todas las villas, pueblos y propiedades localizados al norte acabaron destruidos. Un ejemplo lo encontramos en la hoy denominada Villa de Cività Giuliana, localizada al norte de Pompeya. Durante las recientes excavaciones se encontraron los restos

de los équidos que estaban en la villa. En un pasillo que comunicaba con la zona subterránea de la residencia se hallaron los cuerpos de dos hombres que perecieron por colapso térmico mientras emprendían una agónica huida.

Al poco tiempo, otras dos coladas piroclásticas alcanzaron las murallas septentrionales de Pompeya, adentrándose esta vez en el entramado urbano y atravesando la ciudad. No obstante, no destruyeron los edificios que aún emergían del material volcánico ni acabaron con la vida de quienes habían sobrevivido. Fue la última y sexta colada que se adentró en la ciudad la que acabó con los edificios y con los supervivientes que se interpusieron en su camino. A esta la sucedió una nube de gases final. Quienes intentaban huir perecieron, ya sea por asfixia, por colapso térmico o por traumatismos. Un ejemplo paradigmático y reciente lo constituye la víctima encontrada cerca de la esquina del callejón de los Balcones y del callejón de las Bodas de Plata, un varón de entre treinta y cuarenta años que falleció de inmediato bajo el impacto de esta colada. Tras ello, no quedó rastro de vida en la zona, y el efecto de la erupción alcanzó a localidades situadas mucho más al sur.

TARDE DEL 25 DE OCTUBRE DEL AÑO 79

En cuestión de horas, la erupción finalizó y, con ella, un agónico, apocalíptico y catastrófico día en el que miles de personas perecieron. En el atardecer del 25 de octubre del año 79, Pompeya había sido borrada del mapa casi por completo. Algunos de sus edificios, destruidos, sobresalían entre cientos de toneladas de material volcánico. Aún salía humo de aquella masa letal que, en apenas veinticuatro horas, había sepultado una ciudad viva, cambiando para siempre la vida de miles de personas. Cualquiera que intentara aproximarse al lugar, por tierra o mar, sería incapaz de reconocer el sitio.

La furia del Vesubio había borrado todo rastro de vida y había afectado a la geografía del lugar, cambiando incluso la línea de costa. Solo las columnas de humo, algunas ruinas que sobresalían de los escombros y, al fondo, el Vesubio, todavía expulsando gases, eran visibles ese día. Algunos supervivientes esperaban, temerosos, poder acercarse a la zona. Muchos lloraban a los que ya no estaban, incapaces de comprender la causa de aquella catástrofe. Otros, los más afortunados, daban gracias a los dioses por haberlos salvado de la tragedia. Las noticias que llegaban a otras zonas de la región, e incluso

a la propia Roma, eran aterradoras. Sobrevivir a la erupción fue un milagro, pero quienes tuvieron la suerte de salir con vida tuvieron que enfrentarse a un arduo y lento camino de recuperación que duró años, y que les hizo evocar las otras destrucciones que la ciudad había experimentado con anterioridad.

6

El asedio del año 89 a. C.

Proyectil de balista del asedio del año 89 a.C.

UNA REGIÓN CONTRA ROMA

La primera destrucción de Pompeya que abordaremos en nuestra historia la llevaron a cabo, paradójicamente, los propios romanos. De ello tenemos escasas referencias por parte de autores como Veleyo Patérculo (2.16.2), Apiano (*BC*. 1.50) y Orosio (*Hist.* 5.18.22). El traumático suceso tuvo lugar entre los años 90 y 89 a. C., durante el transcurso de las Guerras Sociales. Este conflicto bélico enfrentó a Roma con un conjunto de pueblos itálicos que hasta entonces la habían apoyado. Desde hacía tiempo, los pompeyanos se habían aliado contra Roma con otros pueblos itálicos de la región, como los picenos, samnitas, venusinos, hirpinos o frentanos. La revuelta, que se originó en Asculum en el año 91 a. C. con el asesinato del pretor romano Quinto Servilio Cepión, tenía como trasfondo el malestar generado en estos pueblos porque Roma no les había concedido ciertos derechos, a pesar de haberla ayudado en múltiples campañas militares. El conflicto pronto se expandió a otras ciudades. Roma, para demostrar su poder, envió a su ejército con la intención de acabar con el problema por la fuerza.

A pesar de este descontento general, los pueblos itálicos de la región no mostraban, ni por asomo, una posición unánime. Entre sus élites había grupos que apoyaban a los romanos y que vieron en este conflicto una oportunidad de ascender socialmente y adquirir más poder. El hecho de compartir la misma lengua, el osco, y un sustrato cultural samnita no sirvió para garantizar la unidad ante el poder creciente que ofrecía Roma. Uno de estos casos lo ejemplifica el hirpino Minato Magio, que fue capaz de reclutar una legión entre el pueblo de los hirpinos y luchó en el bando de los romanos, participando en la captura de Herculano y en la ofensiva que se llevó a cabo contra Pompeya.

Aunque ciudades de la región como Estabia y Herculano cayeron por completo, no todo fueron victorias para los romanos. Durante el asedio y ataque de la vecina Herculano, perdieron a Tito Didio, uno de sus generales más notorios. En el caso de Pompeya, el ejército romano estuvo al mando del general Lucio Cornelio Sila Félix, que, al llegar a la ciudad, no decidió atacarla, sino sitiarla. Buscaba, muy probablemente, minar la moral de sus habitantes y conseguir su último objetivo: que, Pompeya, una de las ciudades más beligerantes con Roma en este conflicto, sucumbiera ante su poder.

OFENSIVA CONTRA POMPEYA

En la ciudad, los pompeyanos tuvieron tiempo de prepararse para el conflicto. Así lo demuestran algunas inscripciones, denominadas *eítuns*, escritas en osco y localizadas en las fachadas de algunas casas. En estas inscripciones se dan indicaciones y direcciones hacia puntos estratégicos de la ciudad y se mencionan las torres de su muralla norte, incluida una de sus puertas. Probablemente eran mensajes dirigidos a un grupo específico de la población local, que sabría seguir las indicaciones y moverse a través del tejido urbano. Además, los pompeyanos no estaban solos para defenderse de este asedio. Lucio Cluencio, uno de los generales del bando de los pueblos itálicos, decidió ayudarlos entreteniendo y retrasando al ejército romano. Para ello, acampó con algunos de sus hombres a unos 600 metros del campamento de Sila. Sin embargo, tras una ventaja inicial, Lucio fue derrotado por Sila en una zona situada entre Pompeya y la vecina ciudad de Nola.

Se cree que el ataque romano se concentró, sobre todo, en la zona noroccidental de la ciudad, donde actualmente se pueden observar todos los impactos de artillería pesada por parte del ejército romano. Hoy en día, al visitar Pompeya y rodear la muralla por allí, es posible imaginar la ferocidad del ataque a través de las marcas visibles en la muralla. En ese lugar, entre la Puerta del Vesubio y la Puerta de Herculano, el terreno era óptimo para llevar a cabo maniobras y situar catapultas e instrumental de asedio. Desconocemos cuánto duró el ataque, pero la arqueología ha demostrado que fue intenso, trágico y destructivo. Gran parte del sector noroccidental de la ciudad debió de quedar destruido, además de los daños que sufrió la muralla. Prueba de ello son los cientos de proyectiles de balista que llovieron sobre la ciudad en ese sector y que acabaron destruyéndola.

Uno de los datos curiosos aportados por la arqueología proviene de las excavaciones realizadas en la zona de la Casa de las Vestales (VI.1.7), justo en la parte interior de la muralla por la zona noroccidental. Allí, los arqueólogos descubrieron un total de 215 glandes de honda de metal y 17 grandes proyectiles de balista. Los restos de muros encontrados mostraban evidencias de haber sido arrasados en la zona septentrional de la casa, y posteriormente reconstruidos; asociados a esas labores aparecieron, amontonados en diferentes partes de la casa y enterrados, cientos de glandes de honda hechos con plomo. El análisis de los mismos ha demostrado que los proyectiles no solo fueron lanzados por los romanos, sino que también

fueron utilizados por los pompeyanos para defenderse. Si consideramos los distintos tipos de proyectiles y los datos que nos aportan las inscripciones sobre el sistema defensivo de la ciudad en esa época, es posible hacernos una idea de cómo debieron de ser los días que precedieron al ataque y los momentos en que el asedio se llevó a cabo. Roma, como potencia emergente, había derrotado a las ciudades vecinas. Pero la élite de Pompeya, con cierto poder económico, preparó una táctica de defensa en la zona más vulnerable de entrada a la ciudad. Finalmente, tras el asedio y la intensa ofensiva, Pompeya sucumbió al poder de Roma en el año 89 a. C. Se inició entonces un período de autonomía renovada y de reconstrucción, ahora bajo el dominio de Roma, que duraría unos pocos años, hasta que la ciudad se convirtió en colonia romana.

7

El desastroso terremoto preludio de la erupción

Placas decorativas con escenas del terremoto del año 62 – 63 d. C.

UN EPISODIO TRAUMÁTICO

El 5 de febrero del año 63 después de Cristo, Pompeya sufrió un catastrófico terremoto. Las consecuencias fueron tan devastadoras que el suceso trascendió la región y fue rememorado y descrito por algunos autores. Según Tácito (*Ann.* 15.22), el seísmo ocurrió en el año 62, mientras que Séneca (*Nat.* 6.1.1 – 2) lo sitúa en el 5 de febrero del año 63. El debate en torno a la precisión de las fuentes ha llevado a algunos estudiosos a reconciliar las versiones de ambos autores, proponiendo que pudo darse en la zona más de un seísmo desde el invierno del año

62 al año 63. Séneca narra cómo el terremoto afectó gravemente a ciudades como Herculano o Nápoles. Pompeya quedó arrasada casi por completo. Se cree que fue un seísmo de grado 9 en la escala Mercalli, con una magnitud estimada de 5,1. Séneca puntualiza, además, que seiscientas ovejas murieron y muchísimas estatuas sucumbieron debido a los temblores de la tierra. Tras el seísmo, algunos habitantes se trasladaron a otros lugares en busca de zonas más seguras. Los que decidieron quedarse iniciaron un proceso de restauración y reconstrucción de la ciudad que se prolongó hasta el momento de la erupción del Vesubio.

Los seísmos de la zona no dejaron de aumentar desde décadas anteriores a la erupción, y el del año 62/63 ya estaba dando señales de lo que se avecinaba. Como era de esperar, una experiencia de ese tipo quedó grabada a fuego en la memoria de los pompeyanos, dado el gran impacto emocional que conllevó. Hasta tal punto fue así que uno de los residentes, el propietario de la casa atribuida a Lucio Cecilio Jocundo, decidió decorar el larario o altar doméstico de su vivienda con unas placas de mármol que inmortalizaron aquel trágico episodio. Esas placas son los objetos que se abordan en este capítulo. La citada mansión, que fue una de las muchas que sufrieron daños totales o parciales en la ciudad, fue remodelada tras el terremoto. Su propietario quizá decoró parte del altar a modo de ofrenda a los dioses, para proteger la casa ante futuros seísmos, o quizá algún familiar cercano o amigo murió durante el terremoto, y esta era la manera de rememorar el suceso, dejándolo todo en manos de los dioses. Puede que incluso el propio Cecilio Jocundo o alguno de sus allegados hubieran sufrido en primera persona el pánico del seísmo y quisieran encomendarse al amparo de los dioses.

RECONSTRUIR UNA CIUDAD ARRASADA

Las dos placas que abren este capítulo fueron halladas en el altar doméstico durante las excavaciones de la segunda mitad del siglo XVIII y muestran dos de las zonas de la ciudad de Pompeya que se vieron más afectadas por el terremoto. Cualquier pompeyano que entrase en la casa de Lucio Cecilio Jocundo y observase detalladamente el altar dispuesto en una de las esquinas del atrio identificaría sin problemas lo que aquellas escenas representaban. Si, por el contrario, el visitante no residía en Pompeya, la particular decoración del altar seguro que suscitaría una conversación sobre las escenas allí representadas. Incluso

hoy en día podemos reconocer algunas zonas de la ciudad. La primera placa muestra el foro de Pompeya tras el seísmo: el Capitolio aparece claramente afectado, inclinado y con las puertas abiertas, flanqueado por estatuas ecuestres y, en uno de sus lados, por un arco honorífico; el resto de la placa muestra una escena de sacrifico y un altar. La segunda placa muestra la entrada a la ciudad por el norte, por la actualmente denominada Puerta del Vesubio, localizada a unos cientos de metros de la casa de Lucio Cecilio Jocundo. En ella puede verse el *castellum aquae* o depósito principal de agua —donde finalizaba el acueducto que suministraba agua a Pompeya—, así como parte de la muralla y la puerta de entrada a la ciudad, ambas visiblemente afectadas. Un carro tirado por dos animales aparece, casi desmontado, en una escena junto a la muralla. El resto del relieve muestra un altar de un santuario religioso —quizá dedicado a Júpiter Miliquio— ubicado a las afueras de Pompeya por el norte. ¿Es posible que este Lucio Cecilio Jocundo, o algún familiar suyo, hubieran sido testigos de tal escena?

Cada vez que observo las placas, me traslado a los momentos posteriores al terremoto. Con total certeza, el pánico y desconcierto que tuvieron que sufrir los pompeyanos durante aquel seísmo fue revivido por algunos de los residentes en los temblores previos a la erupción del año 79. El estado ruinoso en el que quedó la ciudad tras el terremoto ha sido desvelado por los estudios arqueológicos, que han identificado numerosas restauraciones de edificios públicos y privados. Algunos negocios se vieron completamente afectados, como la panadería junto a la casa de los Amantes Castos, en la Vía de la Abundancia: el horno acabó atravesado por una enorme grieta, que tuvo que ser parcheada para que la panadería pudiera seguir operando. Las paredes de numerosos edificios fueron reconstruidas y consolidadas con ladrillos, como el Templo de Apolo o las Termas Estabianas, que incluso sellaron alguno de sus vanos. Muchas de estas restauraciones son visibles hoy en día si transitas por la ciudad. Por ejemplo, parte de la fachada del Edificio de Eumaquia tuvo que reconstruirse con otros materiales, aunque se siguió la decoración anterior al seísmo. Algunos edificios, como el del templo de Isis, junto al teatro, quedaron arrasados hasta los cimientos. Como indica una inscripción hallada sobre el dintel de entrada al recinto religioso, el espacio excavado en la década de 1760 es el resultado de una completa reconstrucción tras el seísmo:

N(VMERIVS) POPIDIVS N(VMERII) F(ILIVS) CELSINVS
AEDEM ISIDIS TERRAE MOTV CONLAPSAM

A FVNDAMENTO P(ECVNIA) S(VA) RESTITVIT HVNC DECVRIONES OBLIBERALITATEM
CVM ESSET ANNORVM SEXS ORDINI SVO GRATIS ADLEGERVNT

«Numerio Popidio Celsino, hijo de Numerio, corriendo con todos los gastos, reconstruyó desde los cimientos el templo de Isis, que se había derrumbado debido a un terremoto. Debido a su generosidad, aunque solo tenía 6 años, los decuriones lo incorporaron al grupo (de los decuriones) sin (pagar ninguna) cuota» (*CIL* X.846).

Peor suerte corrió el santuario de Venus, localizado en el otro extremo de la ciudad, junto a la Puerta Marina. Las excavaciones arqueológicas desvelaron que el majestuoso edificio que acogía a la patrona de la ciudad se encontraba aún en reconstrucción en el momento de la erupción del año 79. También estaba en reparación el sistema hidráulico de la ciudad. A partir del terremoto, el acueducto, que se vería afectado, dejó de funcionar por los cambios en el terreno debido a la modificación de la pendiente. Una teoría defiende que, en el momento de la erupción, las casas, las termas y las más de 42 fuentes públicas todavía no estaban conectadas al suministro que hasta entonces había abastecido a la ciudad. Este es uno de los aspectos que más me impactan del gran terremoto que azotó a Pompeya. Imaginad por un momento cómo sería tener que seguir adelante tras un episodio de tal magnitud, retomando, en la medida de lo posible, las actividades cotidianas. Sin duda, el impacto del seísmo trascendió aquel día y afectó a quienes permanecieron en la ciudad durante los meses y años siguientes.

8

Los bombardeos de 1943

Restos de las bombas lanzadas en 1943.

EUROPA ESTÁ EN GUERRA

En nuestra historia, la cuarta destrucción de Pompeya la provocaron las bombas. Era agosto de 1943 y Europa estaba inmersa en la Segunda Guerra Mundial. Desde hacía tiempo, Amedeo Maiuri, director de las excavaciones en esa época, había alertado del peligro que corría la

ciudad de Pompeya ante un posible ataque durante el enfrentamiento bélico. La destrucción del patrimonio en tiempos de guerra no es, por desgracia, algo que nos sea ajeno en la actualidad, y el incalculable valor de Pompeya corría el riesgo de ser víctima del conflicto bélico que azotaba al mundo. Durante los meses previos a los ataques, Amedeo Maiuri se dispuso a trasladar al Museo Archeologico Nazionale di Napoli varias esculturas y otros bienes muebles valiosos procedentes de casas como las de los Vettii, los Amorcillos Dorados o Marco Lucrecio. Algunos tesoros se trasladaron a otras sedes situadas fuera de la ciudad, o incluso a los subterráneos que se encuentran bajo las Termas Estabianas. Años más tarde, el propio Maiuri se lamentaba por no haber podido salvar algunos edificios, mosaicos y pinturas de la barbarie a la que fueron sometidos en cuestión de horas. A finales de agosto de 1943 y durante el mes siguiente, Pompeya sufrió una nueva devastación, como si una continua maldición de los dioses la abocara a una destrucción constante. La catástrofe era inminente, y quienes se encontraban dentro del yacimiento intentando salvar el mayor número de restos arqueológicos posibles pudieron experimentar por sí mismos cómo debieron de ser las últimas horas de Pompeya bajo la furia del Vesubio, bajo los temblores del gran terremoto o bajo los impactos de los proyectiles de los romanos que la habían asediado en ocasiones anteriores. Un nuevo enemigo letal acechaba desde el cielo, y esta vez la ciudad era incapaz de defenderse.

Hubo que esperar más de un mes hasta que el desastre tomó una dimensión internacional. El 9 de noviembre, *The Times* describía en su artículo «Daños de bomba en Pompeya» la trágica destrucción a la que se había visto sometida la legendaria ciudad. Las pérdidas fueron incalculables. Tradicionalmente se había creído que los bombardeos fueron deliberados y que su objetivo era acabar con las tropas alemanas escondidas entre las ruinas, pero investigaciones de archivo posteriores han sugerido una realidad muy distinta. Las tropas alemanas se encontraban al oeste, más allá de la actual entrada al yacimiento por Puerta Marina, fuera de las ruinas de la ciudad romana. Sin embargo, las ruinas seguían estando muy cerca, y pudo ser la falta de un cálculo preciso lo que acabó propiciando que las bombas de los aliados alcanzaran la ciudad. Sea como fuere, la destrucción del patrimonio fue, como observamos hoy en día, un daño colateral, irrecuperable, de cualquier conflicto bélico.

LAS BOMBAS DESTRUYEN POMPEYA

Pompeya fue bombardeada en dos fases. El primer bombardeo, llevado a cabo por las fuerzas aliadas la noche del 24 al 25 de agosto de 1943, destruyó por completo el *Antiquarium* —museo *in situ*— de la ciudad. Este edificio ha sido recientemente reabierto al público como espacio expositivo tras un meticuloso proceso de reestructuración y restauración de sus fondos. El segundo bombardeo, que se produjo unos días después, entre el 13 y el 26 de septiembre, fue el más agresivo. La mayoría de las bombas lanzadas esos días alcanzaron la ciudad romana. En total cayeron más de 170 bombas sobre Pompeya.

Los daños fueron irreparables y afectaron a numerosos edificios. Como arqueólogo apasionado del mundo romano, cada vez que observo fotografías realizadas en los días posteriores al bombardeo me entristece pensar en el valioso patrimonio que por esas fechas perdió la humanidad. Lo que no había sido destruido por la erupción del Vesubio, y lo que no se había visto afectado hasta el momento por las excavaciones y factores climatológicos y turísticos, lo destruyeron las bombas. El impacto de una de las bombas llegó incluso a formar un cráter en el anfiteatro. El templo de Júpiter sufrió muchos daños. Numerosas casas a lo largo de la recién excavada Vía de la Abundancia fueron alcanzadas, y sus fachadas reducidas a escombros. Incluso el propio Amedeo Maiuri, director de las excavaciones de Pompeya por aquel entonces, fue herido en una pierna. Inmediatamente se vio necesario llevar a cabo, con carácter de urgencia, una reconstrucción casi completa de gran parte de las zonas afectadas. Algunas casas, sin embargo, nunca pudieron ser devueltas a su aspecto original y desaparecieron para siempre; como mucho, hoy en día se conservan los cimientos y algunos de los muros. Un ejemplo visible en este sentido son los restos de la ínsula 6 de la región VII, cercana al foro, cuyas *domus* fueron alcanzadas por completo y acabaron, en su mayor parte, viéndose reducidas a escombros.

Se cree que fue en los días posteriores a los bombardeos, en un ambiente de conspiración y de conflicto bélico, cuando se forjó la leyenda sobre la ubicación de las tropas alemanas a través de diversos testimonios publicados en medios italianos e internacionales. Quizá nunca sabremos hasta qué punto algunos alemanes llegaron a ocupar subterráneos y otros espacios de Pompeya. Los estragos de los bombardeos aún son visibles en el propio yacimiento. Quien visita la Casa del Fauno puede ver en un rincón, junto al atrio, los restos de una de las más de 170 bombas que cayeron sobre la ciudad. Pero no todas explotaron. Así lo aseguraba un artículo reciente titulado «Las diez

bombas bajo Pompeya», publicado por *Il Fatto Quotidiano* el 7 de julio de 2019. Según los autores del artículo, diez bombas de la Segunda Guerra Mundial aún permanecen sin detonar dentro del perímetro amurallado. Esta vez, la prensa internacional se hizo eco a una velocidad supersónica de la noticia, poniendo en alerta al numeroso público que visita las ruinas. Tan solo un día después, el 8 de julio, el propio Parque Arqueológico de Pompeya lanzó un comunicado oficial en el que se garantizaba la seguridad del sitio y se aseguraba que la monitorización del lugar, especialmente de las zonas no excavadas, es continua y prevé cualquier contratiempo de este tipo. Al fin y al cabo, son muchas las hectáreas que aún permanecen sin excavar, y es muy probable que alguna bomba cayera en los campos de cultivo que rodean las ruinas y no explotara.

TERCERA PARTE
La Pompeya arcaica (*c.* 600 a. C. —474 a. C.)

LA FUNDACIÓN de Pompeya en la periferia del territorio de Etruria se remonta a finales del siglo VII o comienzos del siglo VI a. C. Esta fundación surgió como parte de un fenómeno de reurbanización que afectó a numerosas aldeas de la zona. De la unión de algunas de esas poblaciones nació Pompeya, en un territorio influenciado por los etruscos y las colonias griegas de la región. Se cree que esta primera Pompeya integró entre sus habitantes a etruscos provenientes de otras zonas de la península itálica y a varios pobladores de la región: antiguos etruscos asentados en otros centros, pueblos itálicos y algunos habitantes de origen griego.

A partir de los datos fragmentarios disponibles sobre esta Pompeya arcaica, podemos suponer que la plaza pública se encontraba bajo el actual foro romano. Sin embargo, la falta de datos provenientes de excavaciones recientes impide confirmarlo por completo. Tradicionalmente, se creía que el origen de Pompeya estaba en un casco antiguo o *Altstadt* —«fosilizado» en el trazado irregular de las calles centrales de la ciudad romana— y que la urbe se expandió desde ese punto. Si abres un plano de Pompeya y te fijas en el trazado irregular de sus calles centrales, puedes ubicar la zona que tradicionalmente se consideraba el centro original. Hoy en día se sabe que esa teoría no es del todo cierta. Aunque la zona central de Pompeya presenta un trazado irregular, la ciudad se extendió ya desde el inicio hacia otros sectores alejados del centro. De hecho, fue en esta primera fase cuando Pompeya

adquirió el recorrido de la muralla que observamos en la actualidad. Con el paso de los siglos, la muralla, construida con bloques de roca volcánica local, fue monumentalizada, pero su trazado se mantuvo intacto. Hasta el momento, las escasas excavaciones que han descendido a los niveles de esta fase arcaica de Pompeya no han desvelado datos sobre la organización de la vida doméstica o del mundo funerario. Solo tres grandes centros religiosos, algunos objetos de culto aislados —reutilizados en viviendas posteriores— y restos de calles nos ofrecen algunas pistas sobre las creencias religiosas y sobre parte del tejido urbano de aquel momento. Acompáñame, a través de algunos objetos, a conocer la sociedad de aquella ciudad arcaica.

9

Templos para los dioses

Columna etrusca, datada en el siglo VI a. C., procedente de un espacio religioso de la ciudad arcaica.

Nuestra primera parada nos permitirá conocer los centros religiosos que, simbólicamente, protegían la ciudad y a sus habitantes. Una de las

pocas cosas que sabemos del tejido urbano de la ciudad arcaica es que su centro se encontraba flanqueado por espacios religiosos erigidos ya en el siglo VI a. C. Los restos de algunos de estos lugares sobrevivieron en las estructuras de casas posteriores, siendo recuerdo del pasado originario de la ciudad. La columna que abre este capítulo, probablemente datada en el siglo VI a. C., es muestra de ello. Las excavaciones recientes han aportado información sobre dos santuarios religiosos en concreto: uno de ellos estaba dedicado al dios Apolo, y el otro, a la diosa Atenea.

UN SANTUARIO AL DIOS APOLO

En la zona occidental del centro urbano arcaico sobresalía un santuario dedicado al poderoso dios Apolo construido a comienzos del siglo VI a. C. Este templo protegía el acceso desde el área más cercana al mar. La divinidad de origen griego, ya conocida por los etruscos, se veneraba en la vecina Cumas y, además, en grandes centros religiosos mediterráneos, como el santuario de Apolo en Delfos. Tal era su importancia en Etruria que, en el puerto de Tarquinia, se erigió un santuario dedicado a Apolo. En Pompeya, los habitantes del nuevo centro urbano se sintieron identificados con ese dios, que contaba con una gran fama en la región itálica y mediterránea, y decidieron participar de ese culto colectivo, reafirmando así su identidad. Uno de los aspectos que más me fascinan es la localización del templo primitivo en la zona de la ciudad que comunicaba directamente con el mar, símbolo del carácter mediterráneo que el dios Apolo ya tenía por aquel entonces para muchos pueblos.

Parte de la decoración de ese templo primitivo ha llegado hasta nosotros en forma de terracotas pintadas, una de las cuales es el objeto con que se inicia este capítulo. Siguiendo las prácticas rituales de la época, este templo se erigió dentro de un espacio sagrado o «*témenos*» delimitado. Las antefijas de terracota recuperadas durante las excavaciones ponen de manifiesto que el edificio seguía las modas arquitectónicas de las ciudades vecinas de Capua y Cumas, dos centros importantes donde se originaron modelos artísticos y estilísticos que se propagarían por toda la región meridional de Campania. Estas piezas de terracota formarían parte de una techumbre de madera a dos aguas que protegería el edificio. Sus columnas, hechas con un tipo de roca magmática conocida como tufo, dotarían al santuario de un aspecto monumental. Tanto si ya conoces Pompeya como si esta es tu primera

visita, observarás que entre los restos de la actual ciudad romana hay un complejo dedicado al dios Apolo. Esto no es fruto de la casualidad, sino que demuestra la importancia que esta divinidad tuvo en el mundo antiguo. En el caso de Pompeya, el culto a Apolo se mantuvo de forma ininterrumpida desde comienzos del siglo VI a. C. hasta la erupción del año 79 d. C. Es más, la decoración arquitectónica con terracotas policromadas se mantuvo durante varios siglos, hasta la renovación del complejo religioso en el siglo II a. C. Salvando las distancias, es como si hoy visitaras cualquier ciudad y comprobaras que, entre sus edificios modernos, se erige una iglesia medieval que ha desafiado al tiempo durante siglos, atestiguando la fe que sus fieles profesan.

El espacio abierto del santuario de Apolo acogió, a lo largo de su vida, numerosos actos religiosos colectivos y ofrendas. Fundado, como hemos dicho, durante las primeras décadas del siglo VI a. C., se han recuperado algunas ofrendas votivas de su época más antigua, como varias armas, lanzas o incluso restos de posibles escudos. Estos objetos nos dan pistas sobre los miembros de la élite que venían aquí a ofrecer al dios parte de sus pertenencias, ya fuera como agradecimiento o como plegaria ante un evento concreto. Los objetos más numerosos, sin embargo, son las cráteras y las copas de cerámica, cuidadosamente decoradas. Estos recipientes, importados desde Grecia y producidos también a escala local, fueron utilizados para mezclar vino y agua durante las ceremonias religiosas en honor a Apolo. De hecho, es posible identificar, a través de estas ofrendas, los simposios o banquetes colectivos celebrados ante el dios, una práctica de la élite también evidenciada en el famoso santuario de Delfos. El templo de Pompeya dedicado a Apolo, simbólicamente conectado con el Mediterráneo, desempeñó un papel primordial en la organización política y social de la ciudad.

UN SANTUARIO A LA DIOSA ATENEA

Nuestra siguiente parada se encuentra en el extremo opuesto de la ciudad, en la zona oriental, donde se hallaba el otro gran santuario construido en época arcaica, dedicado a la diosa Atenea. Su localización tampoco era casual. Se levantó sobre una colina rocosa que dominaba tanto el valle del Sarno como la vía que atravesaba el recinto amurallado de sur a norte. En el momento de su fundación, hacia mediados del siglo VI a. C., el santuario ocupaba un espacio abierto, rodeado de naturaleza y vegetación. El templo, construido siguiendo el

modelo dórico de la arquitectura mediterránea de la época, contenía numerosas imágenes de terracota de marcado acento local, propias del estilo decorativo del momento. Se cree que, en este período, el culto a Atenea pudo estar asociado también al de Hércules. El simbolismo del templo, situado sobre la colina, se veía reforzado por unas grutas cercanas. Dentro de estas cuevas se realizarían rituales asociados con el culto a la diosa. Con el paso del tiempo, el lugar experimentó notables cambios y pasó a estar englobado en una plaza monumental que hoy conocemos como Foro Triangular. El espacio natural se convirtió en una zona urbanizada, coincidiendo con la ampliación de la ciudad. Los escasos restos hallados durante las excavaciones arqueológicas desvelaron que, en el momento de la erupción, este templo estaba en desuso o en ruinas, lo que hace pensar que el espacio había sido abandonado o trasladado. ¿Fue a causa del gran terremoto previo a la erupción? ¿O se debió a un cambio de culto?

10

Ofrendas a la divinidad

Fragmento cerámico de ofrenda con inscripción, probablemente del siglo VI a. C., del santuario de Fondo Iozzino.

UN SANTUARIO SUBURBANO DEDICADO A «APA»

La tercera parada de nuestra visita a la fase arcaica de la ciudad la

realizaremos fuera del centro urbano. Tras la fundación de Pompeya, sus suburbios también gozaron de cierta actividad. Fueron varios los centros que articularon la zona rural en torno a la ciudad, cercana al mar. A finales del siglo VII a. C. —cuando en la ciudad ya se habían iniciado los grandes proyectos arquitectónicos—, a escasos metros de las murallas, hacia el sur, se construyó un santuario dedicado probablemente, debido a los hallazgos, al dios «*apa*». Hoy en día, el lugar se conoce como Fondo Iozzino. En sus orígenes, este santuario fue levantado sobre una pequeña colina con vistas a la desembocadura del río Sarno. El complejo se ubicaba en un espacio a cielo abierto, delimitado por un muro externo de sillares en tufo local. Cientos de años después, a finales del siglo II a. C., el recinto fue reestructurado, aunque las excavaciones han demostrado que el culto y los rituales practicados desde la fundación del santuario no se extinguieron. Al igual que en el caso de los santuarios arcaicos de Apolo y Atenea, este lugar continuó usándose en épocas posteriores y atrayendo a numerosos devotos, que financiaron también la renovación del edificio. Me gustaría que reflexionaras conmigo sobre la importancia que la religión y el culto a estas divinidades tuvieron para la sociedad del momento. Los datos que observamos en Pompeya nos indican que, independientemente del devenir histórico, ciertas creencias se mantuvieron firmes a los desafíos del tiempo a través de los siglos.

En su momento inicial, el patio de este santuario estaba delimitado y formaba un recinto. La cantidad de materiales hallados demuestra el simbolismo y la importancia que el culto aquí practicado tuvo para la sociedad de la Pompeya arcaica. En el sector noroccidental se hallaron numerosas armas y objetos cerámicos. Este era el lugar en el que se realizarían las ofrendas como parte del ritual a la divinidad venerada. Entre las ofrendas había puntas de lanza, jabalinas, cuchillos de hierro, algunos objetos en miniatura, un escudo, un cetro y algunas fíbulas. De los depósitos votivos recuperados destaca, por su calidad y cantidad, el conjunto de piezas cerámicas asociadas a libaciones y consumo de vino durante las prácticas rituales. Si consideramos la calidad de los elementos y la capacidad económica necesaria para adquirirlos, inmediatamente podemos suponer que este santuario rural fue —como en los casos de los santuarios de Apolo y Atenea— un centro al que acudía la élite de la Pompeya arcaica para reafirmar su poder e identidad. Y si prestamos atención al tipo de ofrendas realizadas, se hace patente el carácter guerrero de esa élite.

OFRENDAS AL DIOS PADRE

Te invito ahora a que te fijes en el objeto que abre este capítulo. Se trata de uno de los tantos recipientes cerámicos hallados. Muchos de ellos muestran inscripciones dedicadas a una divinidad masculina que, originariamente, se llamaría «*apa*» o padre. En Etruria, esta divinidad fue venerada en otros santuarios como el de Pyrgi o Caere. Nos encontramos, pues, ante un santuario estrechamente ligado a otras regiones de Italia y frecuentado por la nueva élite pompeyana, que acudía allí siguiendo las prácticas evidenciadas en otros lugares. En este sitio se han hallado miles y miles de objetos ofrecidos a «*apa*». Muchos de ellos contenían inscripciones con los nombres de los devotos, que, en algunos casos, correspondían a individuos o a grandes familias provenientes de Etruria. Por ejemplo, uno de los recipientes contenía esta inscripción: «*Mi mamarce tetanas*», que más o menos se traduce como: «yo (soy) de Mamarce Tetana». En este caso, los estudios han podido demostrar que este individuo era originario de Etruria. Del mismo modo, el recipiente que abre el capítulo nos permite conocer un poco más a quienes interactuaron con este objeto. Como ya he señalado, en esta nueva fundación arcaica convivían una mezcla de pueblos de la zona, entre ellos los etruscos, con nuevos habitantes también procedentes de Etruria. Curiosamente, uno de los que provenían de esta región itálica había conseguido formar parte de la élite pompeyana y, como parte de sus prácticas religiosas, acudía a este santuario a las afueras de la ciudad a rezar a «*apa*». Si nos paramos a pensar, este habitante de raíces etruscas estaba rezando a un dios que le resultaba familiar, pues era también venerado en su tierra natal. Las inscripciones provenientes de este santuario pompeyano constituyen el conjunto más numeroso hasta la fecha encontrado fuera de Etruria. Cuando observo este objeto, quedo perplejo ante el sentido de comunidad que la religión ha generado —y genera— a lo largo de la historia, bien sea por compartir el culto a una divinidad o porque compartir ciertas creencias engendra un sentimiento de acogimiento y comunidad.

Como en los casos anteriores, este santuario suburbano continuó usándose durante los siglos siguientes, adaptándose a nuevas funciones y a las modas del momento. En concreto, a partir del siglo II a. C. se añadieron altares y nuevos podios que acogieron estatuas femeninas de terracota. Se cree que, desde entonces, en ese lugar adquirió relevancia un nuevo culto femenino, probablemente relacionado con el anterior culto a «*apa*», el dios padre, o desarrollado en torno a él.

* * *

Como demuestran los objetos de este apartado, disponemos de pocos datos sobre esta ciudad arcaica. Sus santuarios en el interior y en el exterior de la ciudad nos muestran una sociedad con una élite inserta en los circuitos locales, regionales y mediterráneos del momento. Cuando visito estos santuarios en la actualidad, al igual que cuando desciendo al pozo Nocerino y a las entrañas de Herculano, me fascina oír los ecos de las creencias arcaicas que aún se esconden entre los restos romanos. Y tú, si prestas atención, también podrás percibirlos. Me pregunto qué otros secretos de esta fase permanecen todavía ocultos bajo la fase romana de la ciudad. Las piezas del puzle que hasta ahora hemos rescatado nos dicen que la vida de la Pompeya arcaica apenas duró siglo y medio. Durante la denominada «crisis del siglo V a. C.», Pompeya, como el resto de las ciudades de la región, se vio afectada por numerosos cambios repentinos. Un cúmulo de expediciones fallidas por parte de los etruscos en el Adriático, la fundación de Neapolis por parte de los cumanos, la propia batalla de Cumas en el año 474 a. C. y el crecimiento de centros urbanos vecinos como Nuceria provocaron la alteración del orden establecido en el territorio. Todo ello, unido a la llegada de los primeros pueblos samnitas a la región, supuso el final de la Pompeya arcaica y el comienzo de una nueva etapa marcada por casi un siglo de silencio absoluto en el registro arqueológico.

CUARTA PARTE

La Pompeya samnita (310 a. C. — 89 a. C.)

NUESTRA visita a Pompeya a través de su historia continúa en el año 310 a. C. En esa fecha, según narra el historiador Tito Livio en su obra *Ab urbe condita* (9. 38. 2 − 4), la flota romana —al mando de Publio Cornelio— desembarcó en la ciudad de Pompeya, que no mostró oposición alguna. A continuación, los romanos se dirigieron a la vecina Nuceria y arrasaron parte del territorio. Solo cuando volvieron a Pompeya para embarcar fueron atacados por los agricultores y habitantes de estas tierras. En este pasaje de Tito Livio hay dos aspectos que llaman la atención: el primero, que los romanos eligieran Pompeya como punto de desembarque, lo que demuestra la importancia que ya tenía la ciudad como puerto marítimo; y el segundo, el hecho de que se afirme que Pompeya recibió a los romanos sin oposición alguna y que no se mencione una organización militar potente o de una cierta entidad.

Si comparamos estos datos con lo que nos revela la arqueología de la fase arcaica, no es difícil intuir que Pompeya experimentó una regresión. Y es que el siglo V a. C. supone una página en blanco para la historia de la ciudad. Con la llegada de las poblaciones samnitas a la región, el registro arqueológico se muestra silencioso por un tiempo. Dos son las teorías propuestas. Según la primera, un desastre natural como una inundación pudo haber arrasado parte de la ciudad, que

habría tardado décadas en recuperarse. Un fenómeno parecido afectó a la vecina Velia en esta misma época. No obstante, la ausencia de reconstrucciones de estructuras o de signos de repoblación no encaja en esta hipótesis. La segunda teoría, más aceptada, defiende que el nuevo orden establecido en la región durante el siglo V a. C. se basaba en pequeños asentamientos dispersos por el territorio, lo que explicaría la ausencia de grandes centros o ciudades. En este sentido, lugares cercanos como Capua también experimentaron un declive o fueron parcialmente abandonados.

Estas son las dos teorías rescatadas, hasta ahora, de este vacío arqueológico que, aunque misterioso, se presenta muy interesante a posibles hallazgos futuros. Me gustaría que, a pesar de los escasos datos, reflexionáramos por un momento sobre este silencio arqueológico. Que el registro arqueológico sea apenas revelador no implica que no sucediera nada en la historia. Si la población estaba establecida en pequeños asentamientos por el territorio, quizás el silencio arqueológico nos habla de una recesión o abandono temporal de Pompeya. Hoy en día, tenemos que esperar a que la arqueología nos permita reescribir esta fase.

Sí sabemos, en cambio, que durante el siglo IV a. C. se establecieron nuevos patrones de asentamiento. En este caso, la arqueología nos muestra pequeños centros urbanos rodeados de algunas necrópolis. Estos centros estarían habitados por las élites. Es en esta época cuando Pompeya siguió las costumbres del momento y comenzó a introducir cambios. Quizá, como he apuntado antes, fue abandonada por un tiempo y después habitada de nuevo. El aspecto que Pompeya mostraría en el año 310 a. C., durante el desembarco de Publio Cornelio, sería el de un gran recinto amurallado con puertas de acceso a calles principales, junto con algunas calles secundarias y dos pequeños núcleos de habitantes, de origen arcaico, en torno a los santuarios de Apolo y Atenea. En el año 310 a. C., tras la derrota de Nuceria, Pompeya pasó a formar parte de la esfera romana como *civitas foederata* —ciudad aliada—. A partir de entonces, el sitio experimentaría una nueva expansión y adquiriría una potente configuración urbana y monumental que se prolongaría durante la centuria siguiente.

Así, durante el siglo III a. C. la ciudad creció en todos los sentidos y empezó a atraer a nuevos habitantes, quizá de los asentamientos vecinos. Estos nuevos residentes se instalaron en el amplio espacio que aún estaba por habitar dentro de la muralla arcaica. Los antiguos centros religiosos fueron renovados, se construyeron templos nuevos y

la ciudad —gracias a la estabilidad que le proporcionaba el contexto regional y mediterráneo en el que se encontraba— se convirtió en un centro urbano con una importancia estratégica única. Pompeya no solo contaba con acceso directo al mar, sino que, además, estaba localizada entre dos zonas que durante el siglo III a. C. experimentaron un desarrollo diverso. Las ciudades situadas al norte, entre ellas las antiguas Cumae y Neapolis, pudieron mantener un contacto más estrecho con la región del Lacio; por el contrario, las comunidades situadas al sur del Vesubio, hacia las actuales Nocera y Sorrento, estuvieron más aisladas. Gracias a su condición de ciudad portuaria y a su ubicación entre estas dos zonas, Pompeya gozó, durante los siglos III-II a. C., de una posición privilegiada que tuvo un impacto directo en su economía.

Como veremos más adelante, todos estos cambios cristalizaron durante el siglo II a. C., conocido en la historiografía como «el siglo de oro de Pompeya». A lo largo de esta centuria, la ciudad experimentó un formidable desarrollo: se introdujeron nuevas tipologías planimétricas y arquitectónicas en el ámbito público y privado, y se revolucionó la imagen de la ciudad, que creció exponencialmente en el mundo Mediterráneo. Todo ello se debió, en gran parte, a que Pompeya era para entonces una de las *civitates foederatae* —ciudades aliadas— de Roma durante las guerras con territorios de Oriente. Estos cambios, como comprobaremos a través de los objetos de los siguientes capítulos, fueron imprimiendo en Pompeya un carácter particular hasta la llegada de los romanos. Un carácter que pervive hoy entre las calles por las que transitamos y en muchos de los edificios en los que nos adentramos.

11

El renacer de una ciudad samnita

Estela escrita en osco, conmemorando la renovación de algunas calles de la ciudad, en Puerta de Estabia.

UN NUEVO DESARROLLO URBANO

A finales del siglo IV a. C., Pompeya experimentó una especie de refundación. Los centros religiosos volvieron a ser utilizados, se retomaron las ofrendas y se finalizó el proceso de configuración urbana de la ciudad. De esta época datan algunas casas construidas «a la griega»; es decir, casas con una o varias salas de banquete, quizá concebidas como sedes de asambleas o como simples viviendas, según vemos en las fases iniciales —con función residencial— de la conocida como Conceria I.5.5, un establecimiento que, con el tiempo, se convirtió en curtiduría. Estas residencias tienen muchas similitudes, en cuanto a su organización espacial, con las de otras ciudades vecinas y del Mediterráneo. Por lo tanto, asistimos a un modelo común que fue exportado y adoptado en diferentes lugares. Fue también por estas fechas cuando se completó el sistema viario de la ciudad: grandes avenidas, callejuelas y lugares de paso que comunicaban las distintas partes de la urbe dividían el espacio habitacional y delimitaban las zonas religiosas y de carácter público. Uno de los objetos más significativos asociados a la construcción de calles y avenidas en Pompeya es la inscripción que abre este capítulo, escrita en osco. El texto dice lo siguiente:

Marco Sucio, hijo de M., y Numerio Poncio, hijo de M., ediles, marcaron esta vía hasta la parte baja de la Vía Estabiana. La vía está señalizada a más de 100 pies. Los mismos magistrados marcaron la Vía Pompeyana de más de 30 pies hasta el Templo de Júpiter Miliquio. Establecieron oficialmente desde cero estas vías y la Vía de Júpiter y la Vía (?) por orden del magistrado jefe de Pompeya. Los mismos ediles aprobaron la obra (Vetter [1953] n.o 8).

Aunque la inscripción que acabamos de leer no data de finales del siglo IV a. C., sabemos que, en torno al año 300 a. C., el sistema viario de la ciudad ya se había completado. El objeto que abre este capítulo muy probablemente corresponde, como la mayoría de las inscripciones oscas, a las remodelaciones realizadas en la ciudad durante el siglo II a. C. Los nombres de puertas y calles de esa época, algunos de los cuales siguen usándose en la actualidad, nos indican que por esas fechas ya existía un sistema viario bien establecido. Al leer la inscripción, seguramente te habrá sorprendido su gran parecido con los carteles informativos que podemos observar en la actualidad en grandes avenidas en obras. Es la cotidianeidad y el sabor contemporáneo de los objetos que iremos viendo en nuestra visita lo que nos hace pensar en lo poco que han cambiado las cosas en ciertos aspectos, o en la historia que nuestra sociedad actual tiene a sus espaldas. La inscripción de este

capítulo fue hallada en la Puerta Estabia —es decir, en la entrada a la ciudad por el sur— y en época romana era visible para los viandantes. Servía como recordatorio, a modo de documento histórico o de señal, sobre la historia de la propia vía de acceso a la ciudad y de otras calles conocidas. Un hecho que demuestra que se trata de una inscripción de origen samnita es que está escrita en osco y que se recurre a medidas oscas en la configuración del espacio urbano descrito. Pero analicemos al detalle este documento.

El primer aspecto que tomaremos en consideración es la existencia de calles con nombre específico, como la Vía Pompeyana, la calle de Júpiter, o la referencia a una Vía de Estabia. También se menciona un altar o templo dedicado a Júpiter Miliquio. Sí, durante la época samnita, las calles y los edificios de la ciudad tenían nombre, y en la época romana se han documentado incluso los nombres de barrios o de distritos urbanos. ¿No te resulta parecido a la actualidad? Una investigación reciente identifica la vía que atraviesa Pompeya de sur a norte —desde la Puerta de Estabia hasta la Puerta del Vesubio— con la Vía Pompeyana de la inscripción. Asociado a este fenómeno de renovación urbanística —que, según hemos dicho, podría definirse como una refundación de la ciudad—, a partir del año 310 a. C. se procedió a modificar la muralla, que pasó a adquirir su configuración final sobre el trazado establecido en la etapa anterior. Dotada de un perímetro de tres kilómetros y medio y de siete puertas monumentales, el recorrido se mantendría casi intacto —a pesar de las remodelaciones puntuales que se hicieron en siglos posteriores— hasta la erupción del Vesubio.

POLÍTICOS BENEFACTORES

Además, la inscripción que conmemora la construcción de la vía nos aporta datos únicos sobre un segundo aspecto: la organización de la Pompeya samnita antes de la llegada de los romanos. La ciudad estaba gobernada por dos instituciones políticas, la asamblea y el consejo. Esta organización política samnita sería similar, en parte, a las prácticas que pervivieron en época romana. Como se observa en la inscripción, los ediles eran los responsables de la construcción de calles y quizá también se encargaban de otras obras públicas; por su parte, los cuestores se ocupaban de los aspectos financieros. En época romana, los que accedían a un cargo político tenían por costumbre sufragar obras públicas y monumentos para el disfrute de los ciudadanos. Esto era algo

que también sucedía en época samnita. En uno de los accesos monumentales a la ciudad, la Puerta de Nola, y concretamente en la parte superior del arco de acceso, se encontraron los restos de una inscripción en osco que decía: «Vibio Popidio, hijo de Vibio, jefe magistrado, supervisó la construcción y la aprobó oficialmente» (Vetter [1953] n.º 14). Aunque no podemos afirmar que esa puerta o parte de la muralla fuera financiada bajo el mandato de Vibio Popidio, ya que muy probablemente la inscripción fue reutilizada y provenía de otro contexto, nos encontramos ante otro ejemplo que atestigua la labor de los magistrados.

Curiosamente, poseemos una inscripción en osco que especifica que el dinero recaudado de las multas fue utilizado para gasto público. Sí, en ese momento ya existían los impuestos y las multas. En un reloj de sol hallado cerca de la entrada a las Termas Estabianas —que fueron construidas en el siglo II a. C.— hay una inscripción que reza así: «Maras Atinio, hijo de Maras, cuestor, presenció la instalación [de este reloj de sol] con el dinero recaudado de las multas, por decreto de la asamblea» (Vetter [1953] n.º 12). Durante el siglo III a. C., algunos edificios fueron construidos en lo que es ahora el foro de la ciudad, y ese espacio quedó configurado como plaza pública monumental. En la zona oriental del foro se construyeron negocios que pervivieron hasta la época republicana en forma de tabernas y tiendas. Ya en esa época, la ciudad se había convertido en un potente nodo comercial mediterráneo desde donde realizar importaciones y exportaciones. En las inmediaciones de la plaza central, además, se construyó un edificio para banquetes públicos. A finales del siglo III a. C., Pompeya había adquirido una imagen de ciudad que cristalizaría en el siglo siguiente, cuando se produjo una auténtica revolución de los espacios públicos y privados. Esa formidable expansión urbanística aún puede detectarse en los restos que visitamos hoy en día.

12

La nueva religión

Frontón triangular del templo dionisíaco del santuario de Sant'Abbondio.

ANTIGUAS CREENCIAS RENOVADAS

En nuestra visita nos detendremos de nuevo en la esfera religiosa, ahora de la ciudad samnita. Desde finales del siglo IV a. C., y durante los dos siglos siguientes, la ciudad también floreció en el ámbito religioso y renovó su imagen en ese sentido. En la zona norte del foro se construyeron un altar y un pozo ceremonial, asociados a prácticas religiosas de carácter militar típicas de los pueblos samnitas. Los dos centros religiosos más importantes de la fase anterior, los santuarios de Apolo y Atenea, también fueron renovados. Primero, el templo dórico del santuario de Atenea acogió nuevas terracotas polícromas de la diosa y de Hércules. Un siglo más tarde, le llegó el turno al santuario de Apolo, que cambió su decoración, aunque el culto se mantuvo. De hecho, la devoción por ambas divinidades continuó en auge, como demuestra el registro arqueológico. Algunos espacios religiosos del entramado urbano arcaico, marcados por columnas etruscas u otros

elementos, perdieron su importancia y fueron aprovechados para construir las nuevas viviendas que los distintos grupos sociales erigían para hacerse un hueco en la ciudad. Hoy en día es posible observar alguno de esos edificios, como la Casa de la Columna Etrusca (VI.5.17), en cuyo atrio, y concretamente en uno de sus muros, vemos embutida una columna etrusca que en un momento anterior formaría parte de un espacio religioso.

En los suburbios y las afueras, los santuarios rurales también experimentaron cambios. A unos setecientos metros al sureste de la ciudad, muy cerca del santuario arcaico de Fondo Iozzino —que fue remodelado en la época helenística, entre finales del siglo III a. C. y comienzos del II a. C.—, se construyó uno de los santuarios más importantes hallados hasta ahora en Pompeya. Es muy probable que los magistrados samnitas de la ciudad sufragaran el proyecto de manera conjunta. En este caso, una inscripción en osco situada en la rampa de acceso al templo menciona a «Ovio Epidio, hijo de Ovio y Trebio Metio, hijo de Trebio, ediles» de Pompeya en el momento de la construcción de la rampa (Poccetti [1979] n.º 108). La importancia de este lugar hizo que otros miembros de la élite también quisieran dejar constancia por escrito de su vida política. En un altar situado ante la entrada del templo, una inscripción recordaba al edil «Maras Atinius» como comitente del altar (Poccetti [1979] n.º 107). Según hemos visto en el capítulo anterior, este insigne personaje de la Pompeya samnita, una vez que alcanzó la cuestura, fue también el responsable de la instalación del reloj solar en las termas de la Vía Estabiana.

El templo en sí, de estilo dórico y tetrástilo, presentaba una planta rectangular de quince por ocho metros. Sin embargo, antes de centrarnos en el aspecto de este santuario me gustaría que te fijaras en otra cuestión: si los objetos encontrados nos habían permitido comprobar que, en la época arcaica, una élite poderosa se encargaba de realizar ofrendas, ahora podemos ver que, en estos momentos, los miembros de esa élite poseían además el poder político y se habían convertido en benefactores y promotores del urbanismo de la ciudad. De ahí que se encargaran de dejar constancia de ello a través de inscripciones.

DIONISOS Y SU CULTO

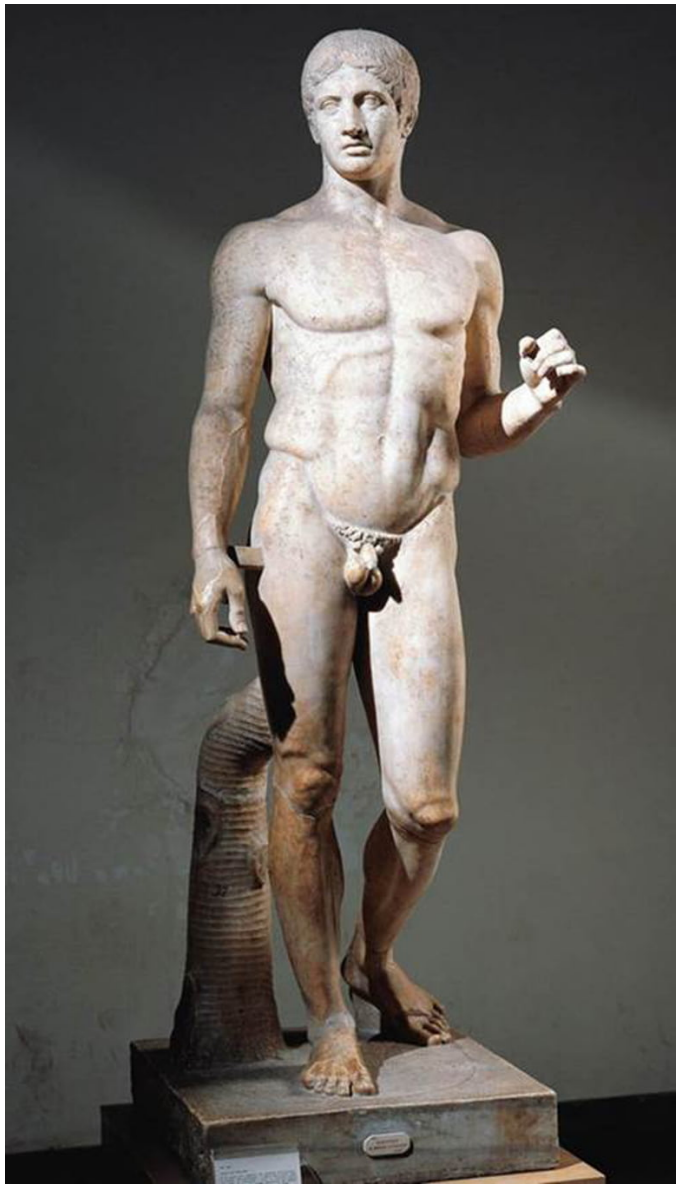
Centrémonos ahora en las peculiaridades arquitectónicas del santuario. De la decoración del nuevo templo nos ha llegado su frontón principal,

de unos 6 metros de anchura y una altura de 1,30 metros, como puedes observar en el objeto que da inicio a este capítulo. A través de siete bloques, se representan las bodas sagradas de Afrodita y Dionisos con sus atributos. El dios, imberbe y con aspecto juvenil, sostiene un racimo de uvas y un cántaro. Junto a la pareja de divinidades podemos distinguir a otro personaje, así como una pantera y un *erote* —es decir, un dios alado del amor—, típicos de la iconografía de la época. Lo más interesante de este templo es que su construcción se llevó a cabo en un momento muy cercano al año 186 a. C., que fue cuando se prohibió, mediante el *senatus consultum de Bacchanalibus*, la celebración de las bacanales asociadas a Dionisos. Pero parece ser que en Pompeya estas medidas no fueron tomadas al pie de la letra. La decoración de casas y las referencias al dios en la epigrafía e incluso en otros recintos religiosos, como el de Isis, demuestran que los fieles seguidores de este culto continuaron sus prácticas. Continuó así la plasmación física y abstracta de unas creencias que nos han llevado a conocer las distintas facetas del dios, su cortejo y sus ritos mistéricos, a través de pinturas, mosaicos, esculturas, inscripciones e incluso arquitectura.

Como tantos otros espacios religiosos de la ciudad, este santuario continuó usándose hasta el momento de la erupción, y las sucesivas remodelaciones demuestran la importancia del culto al dios en la región. Cuando Pompeya ya era colonia romana se construyeron, incluso, comedores al aire libre, asociados a las bacanales y a otros ritos que allí se realizaban. La fundación de este centro religioso en el siglo III a. C., momento en que Pompeya comienza a potenciar su producción vinícola, era un presagio de los cambios que la ciudad experimentaría durante el siglo II a. C. De manera simbólica, el dios Dionisos —garante de la producción vinícola que estaba a punto de eclosionar— tuvo una aceptación única entre los habitantes de la ciudad samnita.

13

El siglo de oro



Estatua de Doríforo, copia romana del original de Policleto, procedente de la Palestra Samnita.

UN «BOOM» HELENÍSTICO

El siglo II a. C., conocido como el siglo de oro, supuso para Pompeya una auténtica revolución económica, social y cultural. Se añadieron torres a la muralla y se reconstruyeron algunas de sus puertas, como la de Nola o la de Nocera, y muchas de las calles de la ciudad fueron repavimentadas, como ya hemos visto anteriormente. En el centro de Pompeya, en la plaza pública, se añadió un mercado o *macellum* a las estructuras ya existentes, se construyó la gran basílica y se redecoró el templo de Apolo, dotándolo de pórticos. La plaza principal se convirtió en un escaparate, en un lugar donde se ponía de manifiesto el peso que Pompeya estaba adquiriendo en el área mediterránea. Hasta tal punto fue así que en el santuario de Apolo se expuso parte del botín ofrecido por el cónsul romano Lucio Mumio, probablemente como recompensa a Pompeya por su ayuda en la guerra contra Corinto en el año 146 a. C. En la plaza pública, junto al nuevo santuario monumentalizado, se construyó el primer templo dedicado a Júpiter. La plaza adquirió una nueva imagen, más monumental, acorde con el florecimiento que la ciudad atravesaba gracias a su expansión económica. Se cree que, en esta época, hacia el sur del santuario de Apolo y a continuación de la basílica, se construyó un primer santuario dedicado a Venus, con terrazas y cisternas, lo que evidencia que el culto hacia la diosa, ya existente en la Pompeya samnita, no solo seguía practicándose, sino que se había afianzado. Fue también en el siglo II a. C. cuando, en una zona central y concurrida de la ciudad, y tal vez en sustitución de un complejo anterior, se construyó el núcleo original de las Termas Estabianas, financiadas por un miembro de la élite samnita.

El otro centro religioso de la ciudad desde sus orígenes, el santuario de Atenea, también experimentó nuevos cambios: se construyeron pórticos, de modo que el recinto adquirió un aspecto de plaza; lejos quedó la imagen de espacio abierto, rodeado de naturaleza y con grutas, que había caracterizado al recinto sagrado en su origen. Además, en sus inmediaciones se levantaron un conjunto de edificios públicos y religiosos que demuestran la riqueza de la élite de la ciudad y la necesidad de dotar de nuevos espacios a la población. Entre estos nuevos edificios, encontramos un complejo termal, una *domus publica*, un teatro, el Templo de Isis, el Templo de Asclepio y la Palestra Samnita, en la que nos detendremos a continuación. Fue en esta época, durante el siglo II a. C., cuando Pompeya desarrolló un urbanismo que sobreviviría, en gran medida, hasta el momento de la erupción.

UN ESPACIO PARA LA «VEREIA»

Uno de los edificios levantado durante esta fase samnita, y remodelado en diversas ocasiones hasta la destrucción de la ciudad, fue la llamada Palestra Samnita, ubicada en el complejo reurbanizado en torno al templo de Atenea. Se trataba de un patio porticado al que en un momento determinado se añadió un podio y un altar. El edificio fue construido en el último tercio del siglo II a. C. Una inscripción hallada en uno de los muros indica:

Vibio Adirano, hijo de Vibio, dejó en su testamento dinero a la vereia de Pompeya. Con este dinero, el cuestor pompeyano, Vibio Vinicio, hijo de Maras, por decreto de la asamblea, estableció un contrato para la construcción [de este edificio] y él mismo la aprobó (Vetter [1953] n.o 11).

La *vereia* era una especie de asamblea o club aristocrático de carácter político y militar típico de las poblaciones samnitas. Se cree que la función de este recinto estaría asociada a la creación de termas y pórticos en el Foro Triangular, así como al teatro y a otros espacios cercanos. En conjunto, todos estos edificios constituirían una especie de gimnasio helenístico. Este complejo estaría ligado en ese período a la educación física e intelectual de los jóvenes de la élite samnita a la manera griega. En esta época, la cultura griega ya había fascinado a las potencias mediterráneas, especialmente a Roma. La escultura que abre este capítulo ejemplifica muy bien este proceso de contacto cultural. Esta estatua fue hallada durante las excavaciones de la Palestra Samnita, pero es de una fecha posterior a su construcción. Se trata de una obra de época romana, realizada después de la época augustea, que representa al famoso Doríforo de Policleto. El original, una escultura griega en bronce creada por Policleto entre los años 450 y 440 a. C., era conocido por presentar una medida canónica y equilibrada del cuerpo humano. Se cree que la estatua representa a un héroe, quizás Aquiles, o a un atleta vencedor que, en este caso, como en las esculturas de Policleto, se apoya sobre una de sus piernas. El nivel de fascinación de los romanos por las artes griegas queda patente en la infinidad de esculturas en mármol que copiaron de originales en bronce griegos. Gracias a estas copias hemos sido capaces de escribir y reescribir la historia del arte antiguo y conocer datos únicos sobre originales hoy perdidos.

Cuando fue encontrada dentro del complejo, la escultura estaba rota en pedazos. Quizás había sucumbido a los estragos de la erupción, o tal vez había sido depositada allí tras el terremoto que arrasó la ciudad, y nunca fue restaurada. Uno de los aspectos más característicos de esta

palestra es el altar, situado delante de un gran basamento al que se podía subir por unas escaleras traseras. Sobre esta base seguramente había una escultura para practicar los ritos, y quizá para coronarla al celebrar victorias u otros actos asociados a este lugar. Durante décadas, se ha debatido sobre la posible ubicación del Doríforo sobre este podio, pero en la actualidad sigue siendo un hecho no comprobado arqueológicamente. Se cree que la estatua del Doríforo se pudo incorporar a la palestra después de la época augustea, cuando parte del recinto fue cedido para la ampliación del templo de Isis. La importancia que todavía tenía este lugar en el momento de la erupción queda confirmada por una inscripción en la que Marco Lucrecio Decidiano Rufo, un insigne pompeyano, decidió recordar su carrera militar y política, tal vez vinculando su persona con los orígenes samnitas de este espacio y con la fascinación de Pompeya por la cultura helenística durante siglos.

14

Grandes mansiones decoradas

Fragmento de programa decorativo en primer estilo pompeyano, procedente de la Casa de la Flota.

HABITAR «A LA MEDITERRÁNEA»

Como ya hemos indicado, desde el siglo III a. C. comienza a verse en Pompeya un florecimiento de la actividad urbana que cristalizará en el siglo II a. C. Durante esta centuria, las grandes familias de la élite construyeron mansiones con proporciones y características similares, todas basadas en un mismo modelo que, probablemente, seguía las modas de Roma. De hecho, en esta época, gracias al estrecho contacto comercial de Pompeya con otras potencias mediterráneas, fueron frecuentes los intercambios de modelos arquitectónicos, decorativos y estilísticos. Estas residencias se organizaban en torno a un atrio toscano. En la arquitectura romana, este tipo de atrio constaba de un espacio distribuidor central, a modo de vestíbulo, con un pequeño estanque en el centro —llamado *impluvium*— y una abertura superior central denominada *compluvium*. Este gran espacio permitía ventilar e iluminar toda la vivienda, así como aprovechar el agua de lluvia. Entre estas casas de la élite destacan, por su antigüedad, la Casa del Naviglio, la Casa de los Científicos, la Casa de Orfeo y la Casa del Cirujano, esta última construida no antes del año 200 a. C. Además, durante esta centuria las residencias construidas décadas antes añadieron un peristilo a su parte trasera. Se configuró así lo que iba a convertirse en un modelo arquitectónico común en la ciudad, extendido a otros grupos sociales. Algunos habitantes tenían casas menores, pero también organizadas en torno a un atrio a veces cubierto por completo, como en la Casa di Stallius Eros (I.6.13 − 14). Algunas viviendas se dotaron de jardines traseros, otras no, pero en general observamos un modo de vivir «a la mediterránea» adoptado por distintos grupos sociales en función de sus capacidades económicas. Poco a poco, las manzanas de la ciudad se vieron repletas de edificios y viviendas, señal del florecimiento de Pompeya.

Desde finales del siglo III a. C., muchas de estas casas ya empezaron a incluir ricos pavimentos y otros elementos decorativos que reflejaban el estatus de sus propietarios. En términos generales, los estudios han identificado, a partir de ese momento, la existencia de varios estilos pictóricos que marcan modas o corrientes artísticas. Son los llamados cuatro estilos pompeyanos, que se verán reflejados en las distintas mansiones de Pompeya a lo largo de la historia de la ciudad. Como veremos, estos estilos marcan la evolución de las modas decorativas en el ámbito pictórico, pero algunos patrones también son visibles en mosaicos o estucos. Aunque se trata de una clasificación moderna inventada en el siglo XIX por August Mau, hoy en día estos estilos siguen usándose como referencia para clasificar, de manera general,

gran parte de la pintura del mundo romano.

PRIMER ESTILO POMPEYANO

Durante el siglo II a. C. encontramos en Pompeya lo que conocemos como primer estilo pompeyano. Este estilo se caracterizó por la influencia de la arquitectura pública griega en la decoración de los espacios domésticos romanos. Se cree que se introdujo entre los años 200 y 150 a. C. a través de las ciudades griegas del sur de Italia y gracias a los vínculos de Pompeya con el Mediterráneo oriental. Por lo tanto, se trataría de una moda decorativa procedente de otros lugares que fue adoptada por las élites locales. Algunos de los ejemplos más antiguos hallados en Pompeya, datados en torno a los años 175 y 150 a. C., provienen de la Casa de Salustio (VI.2.4.) o de la Casa de la Flota (VI.10.11). Este estilo se caracterizó por imitar las placas de mármol y otros elementos arquitectónicos mediante el estuco.

Aplicando módulos de estuco que imitaban distintos elementos constructivos, desde columnas hasta arquitrabes, cornisas o sillares, los propietarios de las grandes mansiones revistieron los viejos muros de argamasa con lujosas imitaciones de mármol y otros materiales. Este estilo revolucionó la decoración de interiores y permitió transmitir nuevos conceptos asociados al estatus de sus habitantes. En la Casa del Fauno, una de las más grandes y antiguas mansiones de Pompeya, aún es visible este estilo de decoración: de manera modulada, se pintaban grandes bloques de distintos colores a modo de sillares, así como varios elementos divisorios sustentantes a modo de pilastras. Generalmente, este estilo se define como puramente arquitectónico, pues solo se ve interrumpido, en algunos casos, por elementos figurativos. En Pompeya podemos distinguir escenas mitológicas en los sillares de la casa de M. Epidio Sabino (IX.1.22, 29), pájaros en la Casa de la Flota (VI.10.11) o, excepcionalmente, objetos como un paño o toalla en la Casa de los Cuatro Estilos (I.8.17).

Desde el punto de vista cuantitativo tenemos pocas muestras de este estilo en comparación con el resto de los estilos pompeyanos, pero ello se debe sobre todo a que las viviendas fueron reconstruidas en décadas posteriores y redecoradas con otros estilos, perdiéndose en muchos casos la decoración más antigua. Cada vez que visito Pompeya me gusta localizar los restos de este estilo en la decoración de las mansiones. Para mí, son pinceladas de un estilo *vintage* que estuvo de moda en un momento determinado y que, en ciertos casos, permaneció a través de

los siglos. Algunos propietarios quisieron mantener las antiguas decoraciones en sus nuevos proyectos, como sucede en la Casa de la Nave Europa (I.15.3). Otros, incluso, decidieron añadir decoraciones nuevas aplicando ese mismo estilo, como sucede en la Casa de Orión: allí, el atrio y algunas de las estancias aún están decorados con sillares negros, amarillos, blancos, rojos y verdes que imitan el mármol. En el momento de la erupción, esta casa era un recuerdo del estilo que revolucionó el interiorismo en el siglo II a. C.

Normalmente, las casas construidas en esta fase tenían pavimentos simples, en cemento rojizo u oscuro, a veces decorados con fragmentos cerámicos o de tejas. Los arqueólogos nos referimos a estas técnicas como *opus signinum* o *cocciopesto*. En otros casos, los pavimentos se decoraban con diseños geométricos mediante la incrustación de teselas o con la técnica del *opus sectile*, esto es, usando piezas geométricas para crear composiciones que servían para destacar espacios concretos de la casa, a modo de alfombras decorativas. En los años finales de esta fase decorativa, en torno al año 100 a. C., algunas casas introdujeron también emblemas teselados en sus pavimentos. Todo esto contrastaría con la ausencia de imágenes en las paredes. ¿Eres capaz de imaginar el efecto visual y emocional que esta decoración tendría en los inquilinos y visitantes de las casas?

Te invito a que te fijes en una mansión levantada durante el siglo II a. C., en época samnita, que constituye una excepción por no presentar el estado fragmentario de otros vestigios de ese período. Por razones que desconocemos, la vivienda permaneció casi intacta —con su diseño y decoración originales— hasta el momento de la erupción. Me refiero a la ya citada Casa del Fauno (VI.12.2), situada en pleno centro de Pompeya, una residencia que nos permite conocer al detalle cómo vivía uno de los pompeyanos más ricos de esta época. Las mínimas modificaciones respecto a su plano original se efectuaron en cuestión de unas pocas décadas, y se redujeron a incorporar el gran peristilo trasero, las termas privadas —quizá las primeras de este tipo en la ciudad— y el mosaico de Alejandro, datado en torno al año 100 a. C. Solo imaginar cuánto costó realizar, *in situ*, el famoso mosaico de Alejandro, probablemente una copia de una pintura original griega, nos indica qué inquilinos pudieron habitar la mansión. Durante el siglo II a. C., la casa llegó a tener en su configuración final casi 3.000 m^2 de superficie. Poseer un espacio así en el centro de Pompeya ya reflejaba con claridad el nivel económico de sus propietarios. Desde la calle, una entrada monumental —decorada con elementos arquitectónicos pintados en

estucos— daba acceso a un gran atrio toscano. En este caso, el *impluvium* estaba decorado con una exquisita composición de distintos tipos de mármol, y las paredes exhibían un elaborado primer estilo pompeyano a través de la imitación de grandes sillares y molduras en mármoles polícromos. Desde ese espacio se abrían pasillos a otro atrio, a varias estancias e incluso a dos peristilos. Seguro que te has quedado impresionado ante la monumentalidad, dimensiones y decoración que llegó a poseer esta mansión. Quien visitara esta casa tendría claro que sus habitantes pertenecían a la élite más selecta de la Pompeya samnita. ¿Mantuvieron el primer estilo de decoración como muestra de su origen samnita, a pesar de la presencia romana posterior en la urbe? ¿O era simplemente una manera de mostrar poder y estatus «a la mediterránea»?

15

Un enterramiento samnita

Restos de enterramiento femenino con ajuar, datado en el siglo IV a. C.

Nuestra visita a la historia samnita de Pompeya no puede terminar sin que nos detengamos a reflexionar sobre sus costumbres funerarias, que también revelan el contacto que mantuvo la ciudad con el mundo mediterráneo desde tiempos remotos. Pero antes de continuar debemos retroceder un poco en nuestra historia. Durante el silencioso siglo V-IV a. C., cuando la ciudad arcaica se había retraído y las poblaciones

samnitas habían tomado la región, existió una necrópolis a las afueras de Pompeya, junto a la vía que se dirigía hacia Herculano por el norte. En las excavaciones del siglo pasado, se identificaron algunas tumbas que fueron asociadas a la etapa prerromana de la ciudad. Como recordarás, hemos visto que —durante unos ciento cincuenta años— apenas tenemos datos sobre lo que sucedió en Pompeya, así que hemos continuado nuestra historia a partir del año 310 a. C., con el desembarco de los romanos en el puerto según el relato de Tito Livio.

Gracias a la arqueología, podemos ir recuperando las piezas de un puzle en continua reconstrucción, y en la última década se ha producido un hallazgo que nos ha aportado más datos sobre el mundo funerario de los samnitas. En este caso, se descubrió la sepultura de una mujer adulta que había sido enterrada con su ajuar, visible en los objetos que abren este capítulo. Los samnitas utilizaban la inhumación como costumbre funeraria, y el ajuar de esta mujer lo componían objetos cerámicos como ánforas de vino o recipientes para contener maquillajes y perfumes. La calidad y el origen de estos objetos —datados en torno al año 370 a. C. y provenientes de sitios como la vecina Paestum— ponen de manifiesto la elevada posición social de la difunta, así como la red comercial en la que, por aquel entonces, ya participaba Pompeya. Aunque el registro arqueológico sea silencioso en el interior de la ciudad, la presencia de esta necrópolis confirma la existencia de una élite perfectamente activa en las dinámicas regionales.

DE GENERACIÓN EN GENERACIÓN

Otros datos de época samnita nos permiten conocer un poco más sobre el mundo funerario y la élite que habitaba y gobernaba la ciudad antes de convertirse en colonia romana. De las escasas inscripciones en osco localizadas en las excavaciones, algunas mencionan a la familia de los Epidios. Sus miembros, magistrados, supervisaron la construcción de pórticos e incluso aparecen en el sello de una de las tejas de la basílica, así como en ánforas de vino. Lo más curioso de esta familia, además de su poder económico y su participación en la vida política de la ciudad samnita, es que mantuvo esa riqueza e influencia hasta el momento de la erupción. Estamos, por tanto, ante una de las familias más antiguas y poderosas de Pompeya, cuyos miembros supieron mantenerse en el poder a pesar de las vicisitudes que atravesó la ciudad, especialmente tras la época samnita.

Pero la familia de los Epidios aporta también un dato de lo más

llamativo en lo que se refiere al mundo funerario. A unos quinientos metros al sur de la Puerta de Estabia, en lo que hoy se conoce como Fondo Azzolini, se encontró un recinto funerario de unos cuatrocientos metros cuadrados que contenía más de 160 enterramientos. De estos, 44 provenían del nivel más antiguo, de época samnita, y se trataba de inhumaciones alineadas y datadas entre los siglos IV y II a. C. Los enterramientos de este período se caracterizan por la ausencia de monumentalidad, a excepción de una tumba que contiene dos habitaciones y un vestíbulo. El ajuar de las tumbas nos ha legado numerosos recipientes cerámicos como jarras de vino y contenedores de ungüentos, monedas acuñadas en Nápoles, estrígilos utilizados para limpiar el sudor y el aceite del cuerpo tras hacer deporte, brazaletes de bronce, pendientes de plata o un anillo con un grifo, entre otros. Una de las tumbas incluso contenía los restos de un perro. El resto de los enterramientos, 119, correspondían a la fase de la colonia romana de la ciudad y eran cremaciones, lo que indica que hubo un cambio en las prácticas funerarias cuando Pompeya se convirtió en colonia romana en el año 80 a. C. De las tumbas de época colonial romana, 32 tenían inscripciones con los nombres de los difuntos, lo que ha permitido vincular este mausoleo con la familia de los Epidios, que probablemente mantuvo el espacio en uso durante generaciones. De hecho, como ya se ha apuntado, en los años previos a la erupción del 79 d. C., esta familia era una de las más poderosas de la ciudad. Curiosamente, entre estas tumbas no hay ninguna que corresponda a los candidatos políticos, que habrían gozado de un monumento significativo. Dos son las cuestiones en torno a este recinto: si estos enterramientos corresponden a hombres libres y esclavos asociados a la familia de los Epidios, ¿podemos suponer que las tumbas más insignes están cerca y aún no han sido excavadas? ¿O las tumbas más insignes se encuentran en otras necrópolis de Pompeya? Fuera como fuese, en el contexto de la expansión urbanística de la ciudad «a la mediterránea», el mausoleo de esta familia nos permite observar cómo algunos de los pompeyanos más ilustres e influyentes mantuvieron su estatus y su poder, a pesar de los obstáculos impuestos por el dominio romano. Continuemos nuestra historia para conocerlos mejor.

QUINTA PARTE

La Pompeya romana *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum* (80 a. C. —79 d.C)

LA SIGUIENTE parada de nuestra visita a la historia de Pompeya comienza tras el asedio y ataque de Sila en el año 89 a. C. Ya hemos visto con anterioridad las vicisitudes del asedio, así como la destrucción parcial de la ciudad por parte de los romanos. Tras sucumbir al poder de Roma, Pompeya pasó a integrarse, ahora de manera directa, en la órbita romana. Recuerda que, hasta entonces, había sido una *civitas foederata* —ciudad aliada—. Se cree que inicialmente pudo tener el rango de *municipium*; de ser así, habría gozado de cierto grado de autonomía administrativa respecto a Roma. En esos años, sin embargo, los pompeyanos apoyaron al partido político de Mario, como también lo hicieron muchas ciudades de la región, y esto trajo consecuencias negativas. Tras la disolución del partido de Mario en el año 82 a. C., Publio Cornelio Sila impuso como castigo a Pompeya el asentamiento de una colonia compuesta por veteranos y trasladó a la ciudad a unos dos mil o dos mil quinientos veteranos con sus familias. Estos nuevos habitantes —se estima que en total fueron más de cuatro mil— se asentaron tanto en la ciudad como en el territorio circundante. Se cree, por ejemplo, que el *pagus* Augustus Felix Suburbanus, un asentamiento dependiente de Pompeya, tiene su origen en esta deducción colonial.

Así surgió, en el año 80 a. C., la Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum, que supuso el fin de la ciudad libre samnita aliada de Roma. El establecimiento de una colonia, decisión tomada en Roma, se realizaba formalmente en el sitio a través de tres personas —*tresviri coloniae deducendae*—, que en el caso de Pompeya fueron Publio Cornelio Sila y, quizá, Cayo Quincio Valgo y Marco Porcio.

Como parte de este proceso, el osco fue sustituido por el latín como lengua oficial, aunque en la práctica los habitantes continuaron utilizando el osco junto con el griego. Se instauraron nuevas instituciones administrativas y políticas, y se llevó a cabo la confiscación de tierras y propiedades locales, que fueron entregadas a los nuevos habitantes para su establecimiento en la colonia. La nueva clase dirigente, directamente vinculada con las altas esferas de Roma, suplantó a las antiguas familias de la élite samnita, que habían dirigido el destino de la ciudad durante décadas. Ilustres personajes procedentes de Roma adquirieron propiedades y mansiones en la ciudad. Cicerón, por ejemplo, poseyó una villa en las afueras que él mismo llamaba «el Pompeianum». En el siglo XVIII, más allá de la Puerta de Herculano, las excavaciones localizaron una villa —hoy enterrada de nuevo— que se identificó como la de Cicerón. Sin embargo, no existe correlación ninguna entre aquellos restos y la villa del célebre Marco Tulio Cicerón que, muy probablemente, esté esperando ser rescatada de la cápsula del tiempo que rodea el Vesubio.

Tras adquirir el estatus de colonia, se iniciaron impresionantes proyectos de monumentalización para dotar a la urbe de una nueva imagen. Durante los primeros años, como veremos a lo largo de los siguientes capítulos, las grandes empresas arquitectónicas sirvieron a un doble propósito: el primero, reconstruir la colonia tras los estragos del asedio y el ataque de Sila, y el segundo, dotar a Pompeya de nuevos espacios públicos para el disfrute de sus habitantes. En apenas unas décadas, la ciudad empezó a disfrutar de todas las comodidades y a caracterizarse por una organización política y administrativa a la romana, cuyos dirigentes formaban parte de una élite en contacto directo con los dirigentes de la Roma republicana. Tras la llegada de los veteranos, las grandes familias de la élite samnita fueron desplazadas del poder y tuvieron que adaptarse al nuevo orden. De manera radical, Pompeya pasó a estar gobernada por colonos. Imagina por un momento el impacto que estos cambios tuvieron en la población local. Aun así, esto no impidió a la élite samnita integrarse en la nueva ciudad y volver a ascender —en ciertos casos en solo unas décadas— a lo más alto de la

vida política y económica de la ciudad. Como era de esperar, los años iniciales de la colonia trajeron consigo problemas de integración entre los nuevos colonos y la población samnita; con el nuevo orden establecido, Pompeya pasó a tener incluso problemas con la vecina Roma durante la famosa conjura de Catilina. Este hecho se menciona en una de las acusaciones contra Sila del año 63 a. C., recogidas por Cicerón (*Sul.* 60 − 62). En ese momento, Cicerón defiende a Publio Sila —sobrino del creador de la colonia romana en el año 80 a. C.—, quien al parecer había sido acusado de intentar enfrentar a los colonos con los anteriores habitantes de Pompeya para tomar el control de la ciudad. Según Cicerón, las tensiones se remontan a los primeros años de creación de la colonia, aunque no parece dar explicación alguna sobre la responsabilidad de Publio Sila en la supuesta disidencia.

A partir del año 80 a. C., la ciudad y el territorio experimentaron una gran transformación ligada a los cambios sociopolíticos, culturales y económicos de la ciudad de Roma, capital de un imperio emergente. Pompeya también vivió de cerca los acontecimientos más notorios que sacudieron a la región en los primeros años de la colonia y que sin duda te resultan conocidos: me refiero a la rebelión de Espartaco, el gladiador que lideró una revuelta de esclavos entre los años 73 y 71 a. C. Esta disidencia, originada en Capua, terminó por extenderse al resto de Italia. Autores como Frontino, en su obra *Strategemata* (1.5.21), nos recuerdan cómo un grupo de 74 gladiadores, al mando de Espartaco, fueron capaces de refugiarse en el Vesubio y atacar por sorpresa a las cohortes romanas encargadas de sofocar la rebelión. Curiosamente, en uno de los estratos más antiguos de la decoración de la casa del Sacerdote Amando (I.7.7), en su entrada, se encontró una escena de batalla donde uno de los hombres a caballo —un guerrero— venía acompañado del nombre de Espartaco en osco. Me impresiona pensar que, muy probablemente, se trata de una referencia a los hechos sucedidos a escasos kilómetros de la ciudad, que pronto se convirtieron en una hazaña clave de la historia de Roma. Pero, además, el hecho de que los nombres estén en osco me lleva a preguntarme si los habitantes de esa vivienda estaban exhibiendo su identidad samnita en los años iniciales de la colonia romana, tal vez tomando a Espartaco como ejemplo de resistencia ante el orden establecido por Roma.

Desde el año 80 a. C., la ciudad samnita —que conservaba trazas de la época arcaica, pero que durante el siglo II a. C. había adquirido una apariencia de urbe mediterránea— completó su imagen «a la romana». Tras los intensos y últimos años de la República, asistimos a un nuevo

capítulo del que Pompeya fue protagonista. Con la llegada de Augusto, el primer emperador de Roma, la nueva capital del imperio mediterráneo gozó de la presencia de insignes pompeyanos que no dudaron en ser partícipes del nuevo orden. La élite pompeyana, en constante ascenso social e inmersa en una economía regional y más global, hizo gala de sus éxitos a través de la remodelación de sus mansiones. Mientras que algunos buscaron estar siempre al día con los cambios artísticos y culturales del momento, otros continuaron reafirmando su identidad a través del recuerdo de un pasado que se respiraba a través de algunos monumentos antiguos —espacios de una memoria pasada— o incluso a través de una decoración *vintage* o más «a la antigua» de sus mansiones renovadas.

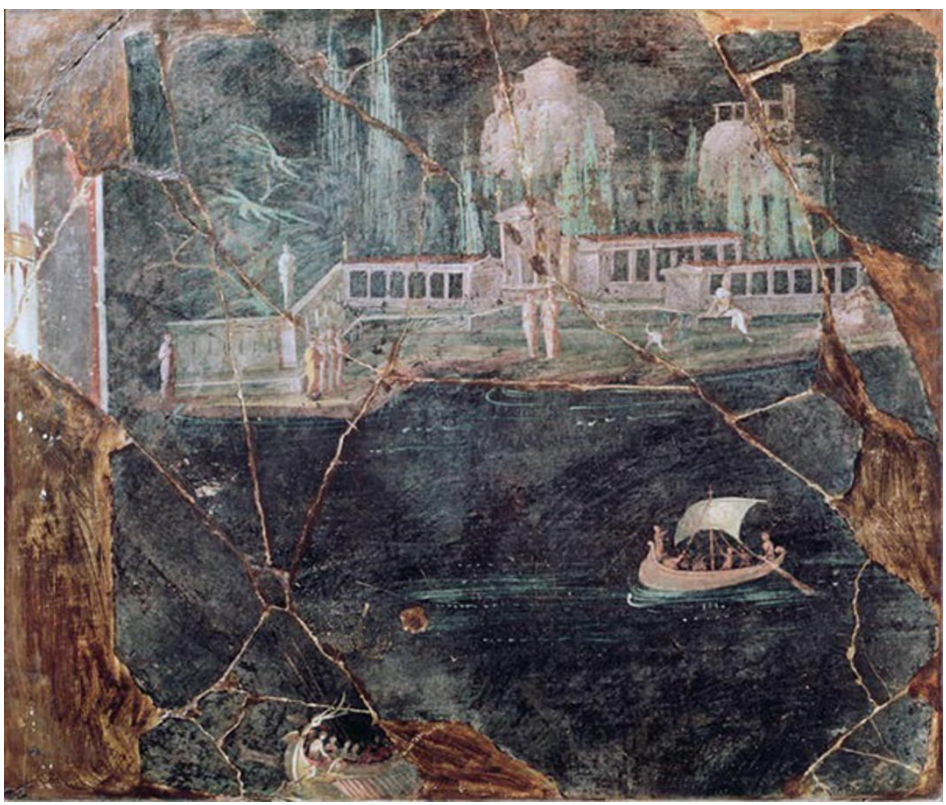
Como centro portuario del Mediterráneo, la ciudad presenció la llegada de numerosos foráneos de distinta condición social, en algunos casos visitantes temporales, en otros, nuevos habitantes que dejaron su impronta en cada rincón de Pompeya. Así, durante el siglo I d. C., la ciudad —que contaba con una historia centenaria de tintes romanos, samnitas y arcaicos, y que también se había visto modelada por diversos pueblos mediterráneos— añadió un nuevo capítulo a su historia, ahora como colonia romana. Pero, a estas alturas, y tras el periplo temporal que hemos emprendido, no podemos evitar hacernos algunas preguntas: ¿qué es romano en la antigua Roma? ¿Qué caracterizó a la Pompeya romana? Varios sucesos sociales y políticos, así como el gran terremoto del que ya hemos hablado, llevaron a los autores del momento a incluir a Pompeya en sus escritos. En todo caso, más allá de esas referencias literarias, son los objetos los que, de nuevo, nos sirven para realizar una visita a esa historia de la colonia romana que duró unas décadas, pero que se ha convertido en una ventana al mundo romano en todas sus facetas. ¿Retomamos nuestra visita?

Plano general Pompeya en el momento de la erupción del año 79 d.C.

1. Fullonica de Stephanus
2. Casa del Criptopórtico
3. Casa del Menandro
4. Curtiduría
5. Tienda de garum
6. Praedia de Julia Félix
7. Anfiteatro
8. Palestra
9. Puerta de Nocera
10. Necrópolis de Puerta de Nocera
11. Schola Armatorum
12. Puerta de Nola
13. Necrópolis de Puerta de Nola
14. Casa de Marco Lucrecio Frontón
15. Casa de las Bodas de Plata
16. Casa de Cecilio Jocundo
17. Thermopolium
18. Casa del Jardín
19. Casa de Orión
20. Casa del Fauno
21. Casa del Poeta Trágico
22. Casa de los Vettii
23. Casa de los Amorcillos Dorados
24. Castellum Aqua
25. Puerta de Herculano
26. Necrópolis de Puerta de Herculano
27. Villa de los Misterios
28. Casa del Cirujano
29. Termas Suburbanas
30. Puerta Marina
31. Casa de Triptólemo
32. Santuario de Apolo
33. Foro de la ciudad
34. Termas del Foro
35. Templo de la Fortuna Augusta
36. Termas Estabianas
37. Lupanar
38. Casa de Fabio Rufo
39. Casa del Brazalete de Oro
40. Santuario de Venus
41. Foro triangular y Palestra Samnítica
42. Santuario de Atenea y Hércules
43. Teatro Grande
44. Odeón
45. Templo de Esculapio
46. Templo de Isis
47. Necrópolis de la Puerta de Estabia
48. Termas Centrales
49. Casa de Obelio Firmo
50. Insula de los Amantes Castos
51. Casa de Julio Polibio

16

El destino de la élite



Fresco con escena de villas marítimas.

A través de los objetos anteriores hemos visto que tanto la ciudad

arcaica como la samnita estuvieron perfectamente integradas en la órbita de su territorio circundante, pero antes de centrarnos en cómo fue la historia de Pompeya al convertirse en colonia romana te invito a conocer un poco más la región en la que se fundó la ciudad. El nombre con el que los romanos denominaban a ese territorio era «Campania». En la Antigüedad, gozó de gran fama debido a la riqueza de sus recursos naturales y al potencial económico que ofrecía. Bañada por las aguas del Mediterráneo y caracterizada por sus tierras volcánicas, esta región se hizo popular a finales del siglo I a. C. entre la más selecta élite romana como destino para el ocio y el esparcimiento. Como resultado de ello, toda la costa pasó a acoger numerosas villas marítimas de políticos, senadores e incluso emperadores, que eligieron Campania como lugar de vacaciones o como segunda residencia. Si quieres comprobar el atractivo que esta región pudo tener —y tiene— para el turista, te invito a que recorras sus costas y te pierdas en los pueblos bañados por las aguas del Mediterráneo. Si no tienes tiempo, como nos pasa en muchas ocasiones, basta con elegir uno de los trenes que bordea la costa para trasladarte desde Nápoles hasta Pompeya y percibirás el atractivo que te describo. De la fama que la región adquirió entre la élite nos hablan también los autores clásicos. En su *Naturalis historia* (31.2 − 4), Plinio «el Viejo» recuerda la calidad y el carácter medicinal de muchos de los manantiales de la zona. Por su parte, Plinio «el Joven», a través de sus cartas, describe meticulosamente cómo la élite disfrutaba de sus villas y cuáles eran sus aficiones favoritas: leer, meditar, nadar, montar a caballo o escuchar música y poesía (*Ep*. 1.9. 6, 36). Otros autores, como Cicerón, indican que, además de celebrar suntuosos banquetes con exquisitos manjares, a la élite le gustaba recorrer la costa en barcas o pasear mientras se debatía sobre temas filosóficos (*Off*. 3). Tal fue el *boom* de villas y residencias construidas en la bahía de Nápoles que, en su *Geographica* (5.4.8), Estrabón llegó a decir que aquella costa tan urbanizada era como una ciudad.

En este contexto de constante urbanización, existieron astutos empresarios que aprovecharon la demanda del momento para obtener grandes beneficios económicos. Uno de ellos fue Cayo Sergio Orata (Plin. *Nat*. 9.168 − 9), que vio una gran oportunidad de negocio en la compra y remodelación de villas marítimas para venderlas a los poderosos miembros de la élite romana que buscaban adquirir propiedades. Algunas zonas de la bahía de Nápoles tuvieron más popularidad que otras. En el caso del puerto de Bayas, sus termas con aguas medicinales atrajeron a la más selecta élite e incluso a

emperadores como Nerón. Allí se construyeron grandes residencias y se dio rienda suelta a un estilo de vida desenfrenado, hasta tal punto que el sitio era conocido como el puerto de la ostentación y la lujuria. Según Séneca (*Ep*. 51.11), en el promontorio de Miseno establecieron sus residencias grandes figuras políticas de la tardorrepública como Mario, Pompeyo el Grande y Julio César. Algunos de estos complejos residenciales, situados a lo largo de la costa, acogerían viviendas de poderosos pompeyanos que tendrían, también, una mansión en la ciudad.

Si consideramos la popularidad de la que gozó la bahía de Nápoles en esta época, es fácil comprender que estas villas marítimas pasaran pronto al imaginario colectivo y se convirtieran en motivos decorativos para emular lugares idílicos. Y esto es precisamente lo que vemos en el objeto que inicia este capítulo: una de las numerosas escenas halladas en villas y casas pompeyanas que muestran al espectador el carácter idílico y paradisíaco de las costas de Campania. A veces aparecen dentro de medallones circulares o rectángulos, como parte de un programa decorativo mayor, pero todas estas escenas nos dan las claves de esos escenarios idílicos del imaginario colectivo que, no obstante, tenían más de real que de ficticio. Las villas marítimas representadas en estos objetos decorativos solían estar caracterizadas por numerosos jardines dispuestos en terrazas, embarcaderos, pórticos y un sinfín de habitaciones. Todo esto transmitía el poder económico de sus propietarios, quienes habían podido permitirse el lujo de construirse una mansión en una de las zonas inaccesibles para la mayor parte de la población. En algunos casos, estos motivos decorativos fueron representados en las propias villas marítimas. Así, en la villa estabiana de San Marco, y concretamente en algunos de los pórticos abiertos al mar, vemos representaciones de estos paisajes idílicos, de modo que se establece una relación directa entre naturaleza, arquitectura y decoración. Muchas residencias se construyeron siguiendo el estilo arquitectónico que observamos en la imagen que abre este capítulo. Ya hemos mencionado un ejemplo paradigmático: se trata de la famosa Villa de los Papiros, en Herculano, atribuida a Lucio Calpurnio Pisón Cesonino, suegro de Julio César. Su particular construcción aterrazada a pie de costa hacía de sus edificios un lugar ideal para el ocio y el retiro.

Con una concepción similar, aunque no abiertas directamente al mar, pero sí con vistas privilegiadas sobre la costa, fueron diseñadas las casas que, ya en época samnita, y en décadas siguientes, se construyeron sobre la muralla occidental y meridional de Pompeya. La

gran mansión de Fabio Rufo o la Villa Imperial son ejemplos de este tipo de residencias. Muchas de ellas gozarían, a través de terrazas, de vistas únicas sobre la bahía. En la vecina ciudad de Herculano, las mansiones construidas sobre la muralla meridional tenían grandes jardines, así como salas de recepción con balcones y porches que dominaban el territorio.

Estas escenas de villas marítimas nos permiten imaginar cómo pudieron ser las residencias costeras de la élite de Roma en Pompeya. La familia de Popea, la segunda mujer de Nerón, poseía grandes propiedades en territorio pompeyano, y es posible que alguna de ellas estuviera a pie de costa. Además, personalidades como Cicerón poseyeron hasta tres villas en la bahía de Nápoles: una en Pompeya, en las faldas del Vesubio, donde se retiraba para encontrar la tranquilidad y el sosiego, otra en Puteoli y otra en Cumae. Especial interés —por su relación con la pintura que abre este capítulo— tendría la villa situada en Oplontis, actual Torre Anunziata. Perteneciente al suburbio pompeyano y localizada hoy en día lejos de la costa, se cree que sería una de esas grandes mansiones, como las de la vecina localidad de Estabia, con vistas privilegiadas sobre la costa. De esta forma, la combinación de arquitectura, arte y naturaleza haría de cada una de estas residencias un lugar idílico digno de ser inmortalizado y reproducido, como una moda, en las paredes de muchas casas pompeyanas.

17

Una región principalmente vinícola

Escena representando el Vesubio, Baco y parte de un altar doméstico, de la Casa del Centenario.

A LOS PIES DEL VESUBIO

Campania era más que una región dedicada al ocio y provista de lujosas villas bañadas por las aguas del Mediterráneo. Uno de sus símbolos principales, el Vesubio, dotó a la región de un potencial económico único apreciado a lo largo y ancho del mundo romano. El conjunto de recursos que ofrecía el *Mons Vesuvius* —ese era el nombre con el que se conocía al Vesubio en la antigüedad— fue uno de los factores principales de la prosperidad de estas tierras y el motor de desarrollo, en toda la región. Numerosas ciudades y pueblos se vieron económicamente beneficiados gracias a su producción vinícola. Como ya hemos indicado anteriormente, en época samnita la economía de Pompeya pasó de una producción cerealista a pequeña escala a la producción intensiva y extensiva del vino.

Uno de los objetos que mejor ilustra la importancia de estas tierras volcánicas en la producción vinícola y en la economía de Pompeya se encuentra hoy expuesto en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Se trata del fragmento de una pintura hallado durante las excavaciones de la famosa Casa del Centenario de Pompeya (IX.8.6), en concreto en uno de los rincones del vestíbulo de entrada o atrio de la zona de servicio. Allí, esta pintura formaba parte de la decoración de un altar doméstico con diversas escenas. En torno al nicho o altar, un fresco representaba a los dioses lares, uno a cada lado, rodeados de vegetación y enmarcados en la zona superior por guirnaldas. La composición la completaba, en otra de las paredes, la escena con la que hemos comenzado este capítulo. Si realizamos una lectura de la misma, en su parte inferior podemos ver una serpiente o *agathodaemon* que parece dirigirse, entre las plantas, hacia un altar cilíndrico. Este tipo de serpiente, como veremos en la parte dedicada a la casa romana, era la representación de un espíritu tutelar relacionado con el buen augurio y la fortuna, en este caso del espacio doméstico donde apareció representado. Sobre esta escena, bajo una guirnalda vegetal con frutos y un pájaro, vemos al dios Baco vertiendo su copa para dar de beber a un leopardo. Estamos ante una de las representaciones más originales del dios Baco, que aparece vestido con uno de los racimos de uvas tan presentes en la iconografía. Junto a él, puede verse una montaña poblada de verdes viñedos. Se trata de la más antigua representación figurada que tenemos del Vesubio y, en este sentido, cobra mayor importancia si recordamos las palabras de algunos de esos autores clásicos que halagaban el vino campano producido en las laderas del volcán. Marcial, en uno de sus epigramas (4.44), lamentaba la tragedia ocurrida con la erupción del Vesubio:

Aquí está el Vesubio, hasta hace poco verde por la sombra de los pámpanos;
aquí su famosa uva había desbordado las cubas rebosantes;
estas son las cumbres que Baco amó más que las colinas de Nisa;
en esta montaña hace poco los Sátiros dispersaron sus danzas;
esta es la morada de Venus, para ella más agradable que Lacedemonia;
este era un lugar famoso con el nombre de Hércules.
Todo yace por las llamas y está hundido por la triste ceniza,
y no habrían querido los dioses que esto se les hiciera posible.

VINO PARA UN IMPERIO

Plinio «el Viejo», que habitó en la región, en su *Naturalis historia* (3. 9) se refirió a esta zona como «las colinas de viñedos y el vino noble de Campania». Esas colinas son las que observamos en la pintura de la Casa del Centenario, incluidos los detalles del método de producción y cultivo. Si nos fijamos bien, podemos ver que los viñedos están emparrados o en espaldera, es decir, plantados y atados a cierta altura. Este tipo de plantación, similar a nuestras actuales parras, se denominaba *vitis compluviata*, y también tenemos evidencias de esta técnica gracias a las excavaciones de complejos rurales en torno a Pompeya; además, un grafito procedente de la ciudad menciona el uso de dos tipos de listones de madera, más afilados y sin afilar, para crear las parras.

De todas las variedades plantadas y producidas en Campania, el vino falerno, un vino blanco, era el más exquisito y preferido por los romanos, accesible solo a la más selecta élite y al emperador. Se estima que poseía en torno a un 30 − 40% de graduación, una cantidad de alcohol mucho mayor de la que encontramos hoy en día en cualquier vino comercializado. A pesar de ser un vino blanco, la mayor parte de las variedades en la antigua Roma eran de uvas tintas, fermentadas y aderezadas con hierbas y aromas para conseguir distintos sabores y matices.

La industria vinícola, pues, con gran presencia en cuanto a producción dentro de la ciudad de Pompeya, se basó sobre todo en la plantación de vides y producción de vino en el territorio del que dependía la ciudad. En este sentido, son incontables los ejemplos de haciendas agrícolas halladas a los pies del Vesubio y alrededor de

Pompeya que articulaban su territorio. Las propiedades estaban posicionadas según la «centuriación» u organización del territorio y eran de distintos tamaños, desde cuatro hectáreas hasta algunas, como la Villa de la Pisanella, de quince hectáreas. Uno de los ejemplos más ilustrativos lo encontramos muy cerca de Pompeya, al norte, entre la ciudad y el Vesubio. Conocida en la actualidad como Villa Regina, en Boscoreale, nos permite saber cómo sería una de las muchas propiedades que salpicaban el territorio. Esta pequeña hacienda agrícola, que contaba con unas diez habitaciones organizadas en torno a un patio central, se encontraba en pleno proceso de reparación en el momento en que se produjo la erupción del Vesubio. Parte del pavimento estaba siendo renovado, la cocina y el comedor no estaban en uso, y algunos sectores del edificio estaban en plena remodelación e incluso había un vano apuntalado. Las excavaciones realizadas en el entorno del edificio desvelaron una cuidada plantación de vides —que seguían el modelo de la pintura del Vesubio— mezcladas con otras especies de plantas. Los restos de una prensa, así como las 18 *dolia* o tinajas que, semienterradas en el patio y selladas, esperaban que el mosto fermentara, demuestran que la principal especialización de esta hacienda era la producción del vino. No obstante, también se han hallado restos de trigo, olivos y otros árboles frutales, y se han llegado a identificar hasta ochenta tipos de especies.

La producción de vino de esta hacienda agrícola, que sería de unos diez mil litros, contrasta con otras grandes propiedades de la zona que confirman la exportación de este producto desde la zona portuaria de Pompeya hasta distintos destinos mediterráneos, más allá de la venta local. Es más, el carácter completamente rústico de la hacienda, y el hecho de que no se encontrara vino almacenado de la cosecha anterior, han llevado a algunos autores a proponer que la producción de la campaña del año 78 d. C. podría haber sido ya exportada o llevada a complejos comerciales de redistribución previos a la comercialización del vino y otros productos, como la denominada «Villa B» de Oplontis, a tan solo dos kilómetros de Villa Regina.

18

Una ciudad marítima y fluvial

Ancla procedente de las excavaciones del entorno fluvial de la ciudad.

PUERTOS DE AGUA DULCE Y SALADA

Hasta ahora hemos paseado por el encanto de las costas de Campania y nos hemos detenido en su famosa producción vinícola, pero te invito a que me acompañes a una zona muy cercana a la ciudad que nos permitirá comprender el éxito de Pompeya en el Mediterráneo gracias a su carácter fluvial y portuario. Al visitante moderno que hoy en día acude al parque arqueológico le llama la atención su posición interior, alejada de la actual línea de la costa. Ello se debe, como ya hemos explicado, a que los materiales expulsados por el Vesubio durante la erupción y los movimientos tectónicos hicieron que la línea de costa ganara espacio al mar. Sin embargo, en época antigua la ciudad estaba bañada por aguas marítimas y, como veremos a continuación, también fluviales. Desde su fundación en la época arcaica, Pompeya tuvo un papel clave en los circuitos comerciales de la bahía de Nápoles, estrechamente ligados, a través de rutas costeras y fluviales, con otros asentamientos regionales y nodos mediterráneos.

Esta economía marítima y fluvial permitió no solo la movilidad de personas a lo largo y ancho del orbe conocido, sino también, como veremos, la importación de objetos, especias y animales provenientes de lugares exóticos situados más allá de las fronteras del mundo romano. Además, su condición de ciudad costera permitió a Pompeya exportar productos de primera calidad demandados en otras provincias. A comienzos del siglo I a. C., por ejemplo, el vino de la región ya se exportaba desde la bahía de Nápoles al sur de Francia. El hallazgo de los restos de un naufragio en Antheor, que ha permitido recuperar pequeños recipientes cerámicos de vino con el nombre en osco «Lassius» —atestiguado solo en Sorrentum (actual Sorrento) y en Pompeya—, ha llevado a proponer un origen posiblemente pompeyano de la carga. El descubrimiento de otros contenedores de vino en España o en el norte de África, con nombres solo identificados en la ciudad, demuestra la existencia de rutas comerciales marítimas de exportación. Además de ser una ciudad costera, Pompeya era una ciudad fluvial, bañada por el río Sarno. De ello nos hablan autores clásicos como Estrabón (*Geo*. 5.4.8) o Plinio «el Viejo» (*Nat.* 3.62). La economía del lugar se vio nutrida por actividades de pesca y recolección de moluscos y otros animales. Las recientes excavaciones en la zona de Puerta de Estabia han descubierto restos de caracoles y variedades de *Helix aspersa, Eobania vermicuata* y *Thema pisana*, típicas del entorno fluvial y costero, que servirían como alimento para grupos sociales más pobres.

MÚLTIPLES ENSENADAS Y EMBARCADEROS

Teniendo en cuenta este doble carácter marítimo y fluvial, gran parte de la investigación de las últimas décadas se ha centrado en localizar el puerto de la ciudad. Numerosas anclas, como la que observamos al inicio de este capítulo, además de un sinfín de anzuelos, redes y todo tipo de instrumental asociado a la pesca han sido hallados en los distintos edificios productivos y residenciales que salpican la explanada suroccidental de la ciudad, más allá de sus murallas. A diferencia de Herculano —donde se han localizado con exactitud el lecho fluvial, el frente costero de parte de la ciudad e incluso restos de una barca en una pequeña playa—, en Pompeya la evidencia es muy escasa. Tradicionalmente, se ha considerado que el puerto se localizaba en la zona occidental de Puerta Marina, junto a las Termas Suburbanas. Los restos del frente de un sólido muro con anillas de amarre en piedra confirman que ahí existió un embarcadero de considerables dimensiones. Sin embargo, tanto la ausencia de estructuras de almacenaje en las zonas inmediatas como la vía de acceso a la ciudad llevaron a proponer nuevas teorías. Hoy en día se cree que, en contra de lo que quizá imaginamos, más que un único puerto monumental, la ciudad tendría varios puertos, con zonas de carga y descarga, situados a orillas de la zona lacustre e inundable formada por los meandros de la desembocadura del río Sarno.

No hace mucho se han descubierto una ensenada y varios depósitos de carga y descarga a los pies de la zona del Santuario de Venus, bañado precisamente por uno de esos meandros del río Sarno. La zona lacustre e inundada al sur de la ciudad estuvo atravesada por un entramado viario que comunicaba Pompeya con la región. Todo el suburbio sur y también la zona oeste estarían urbanizados, con edificios residenciales y productivos que convivirían con el bullicio del tránsito comercial. Los restos descubiertos en la localidad de Moregine —en el suburbio meridional de la ciudad, en plena desembocadura del río Sarno— constituyen un ejemplo. De entre los muchos restos que allí se encontraron, destacan los de una barca, unos remos y un ancla localizados en el famoso edificio de los Triclinios. Una pintura procedente de la vecina Estabia nos permite ilustrar cómo sería la vida en un puerto. En esta detallada escena podemos observar barcos de distinto tipo y tamaño en movimiento, que podrían estar representando el día a día de la zona portuaria de Pompeya —dominada por el santuario de Venus— o de cualquier otra ciudad costera de la zona. La sugestiva ancla que aquí hemos presentado pudo pertenecer a un barco de pequeño tamaño que quizá fondeaba no muy lejos de la costa y

abastecía al mercado diario pompeyano. Estas embarcaciones convivieron con grandes navíos de carácter comercial, e incluso con algunos de tipo militar, que facilitarían la comunicación entre ciudades y el transporte de bienes y personas.

ORGANIZAR EL ESPACIO URBANO

19

Sistemas de tráfico

Reconstrucción de un carro, con elementos originales, en la Casa de Menandro. T —

Uno de los aspectos que más fascinan a los visitantes actuales de Pompeya son las marcas dejadas por las ruedas de los carros y las grandes piedras pasaderas que, a modo de pasos de cebra, nos

recuerdan que la ciudad ya tuvo un sistema de tráfico organizado. Muchos visitantes incluso imitan la famosa fotografía de los Beatles cruzando Abbey Road, siguiendo la moda popular de los turistas que visitan Londres.

CARROS POMPEYANOS

El objeto que mejor ilustra el sistema de tráfico pompeyano fue descubierto por Maiuri en 1931 en la Casa de Menandro, *in situ*. El hallazgo permitió asociarlo a su contexto de uso y conocer un poco más cómo fue utilizado. El carro fue encontrado en uno de los establos más grandes de la ciudad y, aunque algunos objetos indicaban la presencia de animales, durante las excavaciones no se encontraron sus restos en el recinto. Quizá los habitantes de la casa huyeron con ellos o los animales estaban fuera de Pompeya, sirviendo para otros usos, cuando se produjo la erupción. El conjunto lo formaban distintos fragmentos de madera y de bronce, entre los que se encontraban los restos de las dos ruedas, de 1,39 metros de diámetro. La reconstrucción del modelo —como puedes observar en la imagen que inicia este capítulo— y un estudio exhaustivo llevaron a identificar los restos como un *cisium* o carro para transportar exclusivamente a personas. Este tipo de carro pesaría unos 250 kilos, a los que se sumaría el peso de sus ocupantes (tal vez otros 250 kilos, contando al conductor y a los pasajeros y sus equipajes).

Pero si prestas atención a las marcas de los carros en las calles de Pompeya, podrás observar que las hay de distintos tamaños, dejadas por otros carros más pequeños que se utilizaban para cargar objetos más pesados y otro tipo de mercancías. Gracias a un hallazgo en la Casa del Fabbro, sabemos que este segundo modelo de carro tenía cuatro ruedas y que sería más pequeño. Como ejemplo comparativo, sus ruedas medían 56 centímetros de diámetro. Este modelo ha sido reconstruido al detalle gracias a otros descubrimientos realizados recientemente en Estabia. Tenía un peso aproximado de 500 kilos y, con la carga, su peso aumentaría, por lo que debido a su dificultad de manejo es muy probable que solo pudiera circular por algunas calles de Pompeya. Recientemente, las excavaciones en la Villa de Cività Giuliana, al norte de Pompeya, han desvelado también un carro ceremonial o *pilentum*. El ejemplar posee cuatro ruedas en hierro, y la estructura principal, de madera, estaría recubierta y decorada en bronce y detalles en estaño. De esta decoración destacan los medallones figurativos en estaño, con escenas de carácter íntimo que representan a personajes del imaginario

mitológico romano. Este tipo de vehículos era utilizado en ceremonias religiosas o nupciales, siempre por miembros destacados de la élite.

Estos tres tipos de carros eran los que se utilizaban en la ciudad según la evidencia encontrada hasta ahora. Con seguridad, hubo otros tipos de vehículos que aún esperan ser descubiertos. Si los comparamos, parece que el de la Casa de Menandro sería el que se usaba habitualmente para el transporte de personas, pero ¿qué otra información nos ofrece el objeto que abre este capítulo?

UN SISTEMA DE TRÁFICO ORGANIZADO

Curiosamente, en las calles más largas el análisis de las marcas dejadas por las ruedas de estos medios de transporte nos confirma que los conductores preferían ir por el centro de la calle. Esto también sucedía cuando la calle era lo suficientemente ancha para permitir el tráfico en doble sentido; en este caso, solo irían por el lateral derecho de la vía —norma general— cuando otro carro estuviera ocupando el resto de la calle. ¿No te resulta curioso que hoy en día en muchos lugares el sentido que seguimos cuando conducimos sea el de la derecha? De los análisis realizados en Pompeya, se concluye que hubo un sistema de tráfico organizado ya desde el siglo I a. C., que fue evolucionando con los grandes cambios urbanísticos de la ciudad, como la llegada del acueducto, la construcción de fuentes o los que se debieron a los estragos del gran terremoto. Uno de los puntos concretos que fue adaptándose a las distintas necesidades del tráfico a lo largo de la historia de Pompeya fue la intersección entre el callejón de Balbo y el callejón de Tesmo. De este modo, existieron calles de un solo sentido, dirección que no permaneció estática y cambió en función de la evolución del urbanismo de la ciudad, cerrándose incluso el tráfico en algunas de las vías previamente transitadas. Muchos de los aspectos sobre cómo se gestionaba y organizaba este sistema escapan aún a nuestro conocimiento, por lo que solo nos queda esperar a los nuevos descubrimientos.

Sí sabemos, sin embargo, que existían normas comunes, seguidas en diversas ciudades, que permitirían el tráfico diurno o nocturno o lo prohibirían en determinados períodos. De modo que, al llegar a Pompeya, o al salir de la ciudad, un conductor debería preguntar por la situación del momento y pedir indicaciones precisas sobre eventuales cambios de tráfico, cierres de calles u otros aspectos relacionados con la reestructuración de las calzadas.

Te invito a que imagines que nuestra visita, a partir de ahora, la continuamos montados en un *cisium*. ¿Crees que seríamos capaces de visitar toda la ciudad o solo una parte? Si nos trasladásemos a época romana y viniéramos de otra ciudad, seríamos capaces de comprender ciertas normas, así como interpretar carteles que, sin duda, debieron existir en algunos puntos a la entrada de la ciudad, y en sus calles. Se cree que en el foro y otros espacios públicos se anunciarían aspectos importantes relativos al sistema viario. Más allá de la lectura e interpretación de señales, podríamos preguntar a quienes parecieran habitantes de la ciudad. Seguro que conocían las rutas vigentes y los lugares a evitar. Esta segunda opción podríamos utilizarla mientras seguimos el flujo de tráfico. Sabiendo que existían calles de un único sentido, y algunas de dos, no sería muy difícil introducirse en la red de tráfico, dejándonos llevar por quienes nos precedían. Como foráneos, en algún momento deberíamos preguntar cómo llegar al foro o al destino elegido: solo la población local sabría darnos las claves para evitar obras puntuales, repavimentaciones o, si tuviéramos suerte, decirnos algún atajo; quizás podrían incluso dejarnos atravesar zonas prohibidas. Dentro del orden establecido en el tráfico, habría ventajas y desventajas. Nuestra experiencia sería muy distinta si fuésemos pompeyanos o si estuviéramos acompañados por alguien de la ciudad en nuestro trayecto.

No resulta descabellado pensar que, a la entrada de Pompeya, habría algunos conductores dispuestos a guiar a quien no quisiera perderse en la retícula urbana que se abría tras las puertas de la muralla. La imagen de Roma permitía a cualquiera que hubiera visitado sus ciudades situarse en el foro, o identificar algunos puntos… pero las particularidades de cada localidad eran cambiantes. Personalmente, yo creo que contrataría a alguien que me trasladara hasta mi destino en la ciudad, me sentaría en el *cisium* y observaría el entorno urbano. La ciudad romana a través de los sentidos sería una lección magistral… y recibirla en ruta, desde un carro, tendría un valor añadido. ¿Seríamos capaces de volver a salir de Pompeya después de terminar nuestras tareas en nuestro destino?

20

Aprovisionamiento hídrico

Ninfeo y restos de fuentes y esculturas asociadas, procedente de la Casa de la Fuente Pequeña.

Algunos de los objetos que el turista que visita Pompeya observa con atención, fascinado por su parecido con los sistemas actuales, son las tuberías y los registros de agua visibles en las aceras, los jardines y las fuentes de la ciudad. El ejemplo que aquí presentamos es un ninfeo o fuente privada, localizado en la parte trasera de la conocida como Casa de la Fuente Pequeña. En la imagen puedes observar la estructura de

obra decorada, el objeto que abre este capítulo —una estatuilla en bronce— y la base de otros elementos que conformarían esta fuente monumental. Todo el sistema tendría una llave de paso que permitía regular el aprovisionamiento hídrico de la fuente de este jardín. Como puede observarse, este no es sino el último punto de destino del agua desde su llegada a la ciudad. ¿Cómo se gestionaba el agua en Pompeya? ¿Qué características tenía el sistema hídrico general? Debido a la antigüedad de la ciudad, debemos indicar que, en su fase romana, se utilizaron distintos métodos para el aprovisionamiento hídrico, con la combinación de sistemas antiguos que convivirían con otros más modernos sin provocar ningún retraso o alteración en el suministro. La situación sería muy parecida a la de los pueblos actuales. En la región española de Castilla-La Mancha, por ejemplo, muchos pueblos aún utilizan pozos de época medieval que conviven con depósitos construidos en el siglo pasado y con la renovación hidráulica de las últimas décadas. Esto nos permite comprender cómo pudo ser la situación que atravesaba la ciudad en su última década, con el añadido de los desastres causados por el terremoto.

Ya desde el siglo IV a. C. se construyeron en Pompeya grandes pozos de uso público. En torno a los mismos, se desarrollaron puntos de encuentro con gran carga simbólica y religiosa, a modo de plazoletas donde se levantaron incluso altares y, en épocas posteriores, se añadieron fuentes monumentales. Una de estas plazoletas la encontramos en la Vía Consular, que se adentraba en la ciudad desde el norte, a través de la Puerta de Herculano, y conducía hasta el centro de la urbe. Con el desarrollo de la ciudad en el siglo II a. C., se crearon nuevos pozos para el abastecimiento de edificios públicos, como las Termas Estabianas o las Termas del Foro. En las recientes excavaciones de la región V se ha hallado otra de estas plazoletas, dotadas de fuente y de uno de esos pozos antiguos que servirían de punto de encuentro vecinal donde recoger el agua.

No obstante, el *boom* hídrico de la ciudad vino de la mano de la construcción, en época de Augusto, de un acueducto que suministraba agua a toda la región, conocido como Aqua Augusta. Se trata de una de las obras de ingeniería hidráulica más complejas del mundo romano. Abastecía, al menos, a ocho ciudades de la bahía de Nápoles, así como a múltiples villas. Uno de los ramales del acueducto llegaba a Pompeya por el norte, junto a la Puerta del Vesubio. Es allí donde se iniciaba un calculado recorrido que hacía que el agua se distribuyera por la ciudad y la atravesara, llegando a todo tipo de edificios, hasta terminar su

recorrido en fístulas y registros de mansiones privadas para terminar en una fuente.

DEL ACUEDUCTO AL INTERIOR DE LAS CASAS

Pero ¿qué sucedía exactamente hasta que el agua llegaba a uno de esos jardines? Desde el acueducto, el agua era recogida en un edificio colector principal denominado *castellum aquae*. Este edificio, que se encuentra junto a la Puerta del Vesubio, servía de redistribuidor principal del que partían tres grandes ramales: uno de ellos descendía por la Vía Estabiana, otro por la calle de la Casa de los Vetti, hacia el sur, y el tercero se dirigía hacia la zona occidental de la ciudad, desde la que descendía hasta el foro y el núcleo más antiguo de Pompeya. A través de estos tres ramales —y de sus canalizaciones— el agua se redirigía a otros *castella* secundarios o torretas más pequeñas, de unos seis metros de altura, sobre las que había un recipiente revestido de plomo que, a modo de depósito, servía para regular la presión y redistribuir el agua. Si te detienes ante estas torretas que encontrarás en las calles de Pompeya, podrás observar el rebasamiento del agua por la parte superior de estos recipientes debido a la acumulación de cal que ha dejado. Desde este colector que había en la zona superior, otras tuberías redirigirían el agua a fuentes, casas y edificios de uso público, como termas y letrinas. Finalmente, dentro de las casas el sistema sería similar y, a través de registros privados, se regularía su distribución.

Aunque la mayor parte del agua de estos sistemas hidráulicos estaba destinada al consumo público, una parte del aprovisionamiento se desviaba a particulares, que pagaban una tasa a la administración local a cambio de tener un acceso exclusivo al agua. Imagina lo que sería, hace dos mil años, tener acceso continuo a agua corriente. Este fue el caso del propietario de la conocida como Casa de la Fuente Pequeña, que utilizó el agua, entre otros propósitos, para crear una ambiente idílico y recogido en el jardín trasero de su mansión. Además, muchas de las casas aprovechaban el agua de lluvia almacenándola en pozos y estanques subterráneos, localizados bajo el atrio o en jardines traseros, lo que les facilitaba un acceso continuo a este recurso. Todo el sistema de conducción y desagüe se realizaba a través de tuberías de plomo, algunas de ellas con pequeñas inscripciones en las que se indicaba el fontanero que llevó a cabo la instalación o el nombre de los dueños de las casas. No obstante, a pesar de lo efectivo del plomo para la conducción hídrica, hoy en día sabemos que un largo consumo de las

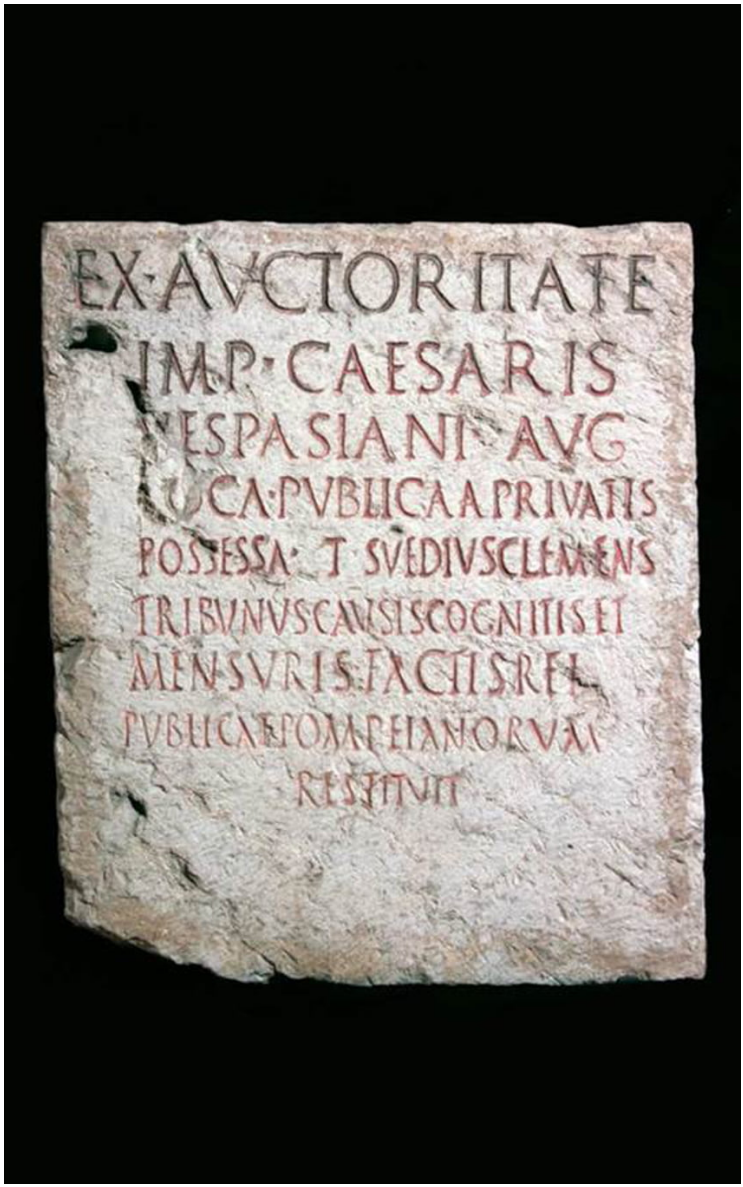
sustancias que derivan del mismo puede llevar al envenenamiento y a producir daños en algunos órganos, o incluso a causar enfermedades como el cáncer. Este consumo prolongado del agua contaminada por el plomo sin duda habría sido nocivo en muchos casos.

Sea como fuere, como ya hemos indicado en capítulos precedentes, Pompeya era una ciudad en reconstrucción, y así lo ha demostrado la arqueología en el caso de la gestión del agua. En este sentido, se cree que mucho antes de la erupción del Vesubio el suministro de agua había sido interrumpido y no estaba en uso, probablemente debido a los estragos causados por el terremoto del año 62/63 d. C. o a una reestructuración completa del suministro hidráulico. De hecho, la evidencia apunta, más allá de la extracción de material por parte de los propios romanos tras la erupción, a una caída en desuso del sistema de aprovisionamiento hidráulico. Pozos y cisternas suplirían dicha función cuando algunos sectores estuvieran siendo reparados.

Hasta ahora hemos hablado del aprovisionamiento de agua potable, pero ¿cómo se deshacían de las aguas residuales o del agua de lluvia que no se almacenaba? Pompeya se caracteriza por poseer conductos subterráneos o colectores —similares a nuestros alcantarillados— solo en algunas zonas de la ciudad. En el resto de los casos, eran las propias calles las que servían de desagües y conducían el agua de la lluvia hacia puntos concretos, donde esta se recogería y pasaría a los conductos subterráneos para ser evacuada. La conducción del agua se consiguió organizando las pendientes de las calles, que permitían redirigirla hacia esos puntos concretos. Si quieres hacerte una idea de cómo funcionaban estos sistemas, te invito a que visites Pompeya un día de lluvia y observes cómo las calles canalizan el agua. Curiosamente, en las zonas donde el desecho de aguas sobrantes era mayor debido a la alta presencia de fuentes se han hallado también negocios textiles —como las *fullonicae*, las lavanderías romanas—, que se caracterizaban por el uso abundante de este preciado bien. Si prestamos atención y observamos todos los elementos, podremos comprender cómo incluso algunas de las industrias de Pompeya, que visitaremos en capítulos posteriores, estaban ubicadas y organizadas en torno a los espacios de uso y desagüe del agua.

21

Organización de los espacios públicos y privados



Estela que conmemora las actividades de Tito Suedio Clemente en Pompeya.

ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

El tercer aspecto en el que nos detendremos en este apartado, antes de continuar nuestra visita, nos permitirá comprender un poco más cómo se llevaba a cabo la gestión del espacio público y privado de una ciudad romana. Desde la configuración de la ciudad en época arcaica, Pompeya comenzó a delimitar sus espacios entre una funcionalidad más pública y una más privada. Esta estructuración urbana, que cristalizó, como hemos visto ya, durante el siglo II a. C., continuó su curso durante la fase romana de la colonia. Las ciudades del imperio romano estaban divididas en zonas públicas y privadas delimitadas por una serie de elementos físicos denominados *termini*. Las calles, que hemos visto en capítulos anteriores, eran espacios públicos, así como las aceras, aunque estas últimas eran de gestión privada; es decir, los propietarios de los edificios a los que daban acceso se encargaban de su manutención. En ocasiones incluso dejaban mensajes de bienvenida a los viandantes a modo de saludo, como la palabra «HAVE», en el caso de la Casa del Fauno. Algunas veces, sin embargo, estos *termini* —inviolables y con carácter delimitador— fueron movidos y desplazados, de modo que parte del terreno público pasó a estar ocupado por particulares. Con el paso del tiempo, y ya en su fase romana, se generó una *controversia* —disputa— entre la ciudad y el particular. Esta situación, común a las políticas de los emperadores, pareció ser un problema acuciante en Pompeya uno o dos años antes de la erupción.

Así, en algún momento aproximado entre el año 76 y 78 d. C., Vespasiano intervino en la ciudad de Pompeya. Lo hizo a través de uno de sus tribunos militares, al que envió a la región de Campania a realizar una revisión catastral para la recuperación económica del erario imperial. Desde hacía años, muchos de los espacios públicos de Pompeya habían sido ilegalmente reocupados por particulares que quisieron sacar provecho del *boom* urbanístico. Esta ocupación de los espacios públicos no había sido siempre ilegal y, en algunos casos, el terreno público se había cedido a particulares a través de un alquiler. De esta manera, el erario local obtenía beneficios, mientras que los ciudadanos podían hacer uso —sin ser propietarios— de los bienes de la ciudad. ¿Había causado problemas la cesión de estas propiedades a largo plazo? Quizá los lugares donde estos problemas fueron más acuciantes serían las propiedades imperiales en desuso o, por ejemplo, las zonas de entrada a las ciudades, donde, entre el terreno público y el privado, numerosos particulares habrían querido situar sus tumbas familiares o la entrada a sus propiedades, ocupando ilegalmente terreno público.

INTERVENIR Y GESTIONAR EL SUELO PÚBLICO

Para comprender mejor la situación, pensemos en la reocupación actual de terrenos públicos o en la apropiación ilegal de propiedades durante años que, sin un control estricto, generan problemas con los verdaderos propietarios. A su llegada al poder, Vespasiano, que quiso fortalecer la administración del imperio, decidió afrontar este frente en diversas partes de Italia, como Capua o la propia Roma. La inscripción que abre este capítulo describe la intervención del emperador en Pompeya:

Ex auctoritate
Imp(eratoris) Caesaris
Vespasiani Aug(usti)
loca publica a privatis
possessa T(itus) Suedius Clemens
tribunus causis cognitis et
mensuris factis rei
publicae Pompeianorum
restituit.

«Por la autoridad del emperador César Vespasiano Augusto, Tito Suedio Clemente, tribuno, hizo una investigación de los espacios públicos apropiados por individuos privados, los delimitó y los devolvió a la ciudad de Pompeya» (*CIL* X.1018).

Esta inscripción, hoy expuesta en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, tiene otras tres hermanas que fueron encontradas en la ciudad. Los cuatro ejemplares fueron colocados a una distancia aproximadamente similar de la Puerta de Herculano, la Puerta del Vesubio, la Puerta de Nocera y la Puerta Marina, a modo de avisos o marcadores visuales. Una de las más visibles para quien llegaba a pie o en otro medio de transporte era la situada en la Puerta de Nocera, que probablemente servía de punto de referencia para organizar el tráfico de acceso y salida de la ciudad —algo similar a una de nuestras rotondas actuales—. Las cuatro inscripciones hasta ahora halladas aluden a un programa de reestructuración catastral que habría afectado también a otros lugares públicos de la colonia romana. En este sentido, el hallazgo de algunos *termini* con la inscripción «L·P·P» —*Locus Publicus Pompeianorum*— en otras zonas de Pompeya, como en las Termas Suburbanas, ha llevado a suponer que fueron indicadores de edificios

que habían sido construidos por particulares o para uso privado en terreno público. Como resultado de esta reordenación espacial, los propietarios de dichos edificios tuvieron que pagar un impuesto a la administración local por mantener su uso sobre suelo público. Algunos edificios cercanos a la entrada de la ciudad fueron incluso derribados para devolver a Pompeya sus espacios públicos iniciales.

Desconocemos cuánto tiempo pasó Suedio Clemente en Pompeya, pero es muy probable que su posición privilegiada lo llevara a relacionarse con la élite local, que controlaba la vida política y administrativa de la ciudad. En esos círculos selectos también se encontraban quienes aspiraban a tener el mando político en las próximas elecciones. Por ello, quienes se codearon o conocieron a Suedio Clemente durante su paso por la ciudad no dudaron en hacer gala de sus contactos para posicionarse políticamente. En una extensa inscripción electoral hallada muy cerca del cruce de las Termas Estabianas podía leerse:

M(arcum) Epidium Sabinum d(uumvirum) i(ure)
dic(undo) o(ro) v(os) f(aciatis) dig(nus) est
defensorem coloniae ex sententia Suedi Clementis sancti iudicis
consensu ordinis ob merita eius et probitatem dignum rei publicae
faciat Sabinus dissignator cum Plausu facit.

«Te ruego que elijas a Marco Epidio Sabino como duoviro con poder judicial. Se lo merece. Elige a alguien que proteja a la colonia, según la opinión de Suedio Clemente, el aclamado juez, y por elección de todo el consejo debido a sus méritos y su honestidad, merecedor de este puesto. Sabino, el oficial del teatro, lo elige con aplauso» (*CIL* IV.768).

Resulta curioso que este tribuno militar visitara Pompeya poco antes de la erupción. Tras la catástrofe, de la que seguro tuvo noticias, viajó a Egipto, según confirma otra inscripción hallada en los Colosos de Memnón.

LA RELIGIÓN EN LA CIUDAD

22

Venus Pompeyana

Escena de Venus Pompeyana con cupido procedente de la Vía de la Abundancia.

LA PATRONA DE LA CIUDAD

Uno de los elementos más importantes que descubrimos al adentrarnos en la religión de Pompeya es que la ciudad tenía su propia patrona: la Venus Pompeyana. Esta divinidad era esencial en la identidad ciudadana de la Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum. La diosa

Venus, que estaba estrechamente ligada a la figura del general Sila, no recibió sin embargo un culto como Venus Victoriosa, ya que en la ciudad encontramos una representación propia de la diosa, quizás asociada al pasado prerromano del culto. Se cree que en época samnita se rendía culto a Venus Física —asociada a la naturaleza—, acepción que aparece en algunos ejemplos en la ciudad. En algunos casos, esta divinidad ha sido asociada a la deidad osca Mefitis, y, de hecho, como ya hemos visto anteriormente en nuestra historia, se cree que en el siglo II a. C. ya se levantó un primer santuario dedicado a la diosa. Por lo visto, la tradición en el culto a esta divinidad osca fue reformulada y respetada tras la creación de la colonia, hasta tal punto que, cuando todos los grandes centros de Pompeya fueron monumentalizados en las primeras décadas de la colonia, el santuario de Venus no experimentó grandes cambios.

El objeto que abre este capítulo nos muestra cómo representaban los pompeyanos a su patrona, de la que no se ha encontrado ninguna escultura. Te invito a que observes los detalles de la imagen. ¿Hay algo que te llame la atención? Contrariamente al tipo de representación en el que Venus aparece mostrando su cuerpo semidesnudo o partes del mismo, la Venus Pompeyana —por lo general expuesta en lugares públicos y visibles— aparece de pie, inmóvil y vestida con pesados ropajes. Mantiene el brazo derecho cruzado sobre el pecho y aparece representada normalmente con los mismos atributos, aunque combinados de manera distinta: lleva una corona torreada, símbolo de su labor protectora de la urbe, va acompañada por un cupido y porta, además, un timón o un ramillete de olivo o guirnalda. El hecho de que este tipo de representación solo se haya encontrado en Pompeya y que la mayoría de los ejemplares aparezca en fachadas o en zonas públicas y lararios de las casas ha llevado a identificarla como la patrona de la ciudad. Es más, quizá lo que esté siendo representado sea la estatua de la propia diosa tal como pudo lucir en el santuario que se le erigió en uno de los extremos de la urbe. Una pintura hoy en día casi perdida, procedente de la Casa de las Bodas de Hércules (VII.9.47), nos muestra a Venus Pompeyana dentro de una altar o templete —como parte de una escena de procesión— que podría estar representando el propio santuario de la diosa. Curiosamente, la pintura que abre este capítulo apareció en una de las vías más concurridas de la ciudad, la Vía de la Abundancia, a escasos metros de otra representación de la Venus Pompeyana, esta vez de pie y en un carro tirado por cuatro elefantes.

PLEGARIAS PROTECTORAS

Más allá de las representaciones de la diosa que decoraban espacios visibles para todos los pompeyanos, podemos constatar la importancia de esta divinidad al encontrarla en algunas plegarias que recurren a Venus Pompeyana por diferentes motivos, por ejemplo en época de elecciones. Un grafito de las primeras décadas de la colonia dice: «Te pido que elijas a Numerio Barca como duovir, un buen hombre, y que Venus Pompeyana [te sea favorable] a tus ofrendas» (*CIL* IV.26). En otra muestra de esta devoción, la diosa aparece junto a otros dioses en una plegaria: «Por voluntad de Venus Física, Antistia Methe [de] Antistio Primigenio [dedicó esto] a Júpiter Óptimo Máximo. Por decreto de los decuriones» (*CIL* X.928). Muchos otros grafitos recurren a Venus Pompeyana para encomendarse a ella o pedir protección, como uno procedente del corredor de acceso al teatro de la ciudad, en el que se dice: «Methe Atelana, esclava de Cominia, ama a Cresto. ¡Que Venus Pompeyana les sea favorable y que vivan en armonía!» (*CIL* IV.2457). En el atrio de la Casa de los Científicos (VI.14.43), un hombre escribió: «La rubia me ha enseñado a odiar a las chicas morenas. Las debería odiar, si puedo, pero no me importaría amarlas. Venus Pompeyana Física escribió esto» (*CIL* IV.1520). Y otro grafito dice: «¡Que siempre tengas salud, querido mío, y que tengas la bendición de Venus Pompeyana!» (*CIL* IV.4007). Si nos detenemos en los miles de grafitos recuperados de las paredes pompeyanas, vemos que encomendarse a la diosa del amor en esas cuestiones resulta algo de lo más cotidiano.

La gran devoción que los pompeyanos tuvieron por su patrona aparece también ejemplificada en un objeto que deja muy claro hasta qué punto era popular. En la vecina Oplontis, una localidad perteneciente al suburbio pompeyano, se hallaron numerosas víctimas en la llamada «Villa B». Entre las joyas que algunas de ellas portaban, destaca un brazalete con una representación de la Venus Pompeyana tal como la hemos descrito en la pintura que abre este capítulo. Al igual que sucede hoy en día con las medallas religiosas de santos o vírgenes, algunos anónimos pompeyanos que emprendieron su día a día de manera habitual el 24 de octubre del año 79 d. C. habían decidido portar joyas que hacían gala de las creencias más tradicionales arraigadas en la ciudad desde hacía siglos: el culto a la diosa del amor a la que, en Pompeya, se le había dedicado hasta un gran santuario que dominaba la bahía.

23

Una visita al santuario de Venus

UN SANTUARIO DEDICADO A VENUS POMPEYANA

Probablemente te preguntarás cómo era ese gran complejo religioso del que hemos hablado en varias ocasiones a lo largo de nuestra historia. Por desgracia, es muy poco lo que podemos ver del templo de Venus hoy en día, ya que el lugar estaba en reconstrucción en el momento de la erupción, y, además, fue expoliado tras la catástrofe, en época antigua.

El santuario de Venus estaba estratégicamente localizado en el extremo suroeste de la ciudad, sobre una terraza monumental. Al oeste limitaba con la denominada Villa Imperial, al norte con la Vía Marina, y, al este, con el callejón de Championnet, que lo separa de la basílica. En su reconstrucción, en esos tres lados se dispusieron pórticos con columnas que rodeaban el espacio central donde se situaba el templo. Durante las obras de reestructuración del complejo tras el terremoto, las zanjas fueron rellenadas con materiales decorativos de la fase anterior, como fragmentos de estatuas de la Virtud de Venus o de un cupido. Este dato siempre me ha hecho pensar en que las fuentes clásicas, en concreto Séneca, no estaban muy equivocadas al indicar que muchas esculturas se hicieron pedazos durante el seísmo. ¿Pertenecerían estos fragmentos a algunas de estas esculturas?

Por el sur, en cambio, el complejo estaba abierto hacia el mar. Se garantizaba así un dominio visual del golfo y del territorio que rodeaba la ciudad por esa zona, que estaba a 32 metros de altura sobre la línea de la costa. No es difícil imaginar hasta qué punto el edificio, hogar de la patrona de la ciudad, sería fácilmente reconocible para todo aquel que se aproximara a Pompeya, ya fuera por mar o por tierra, convirtiéndose así en insignia de la ciudad. Quien lo vislumbrase a su llegada a la bahía sin duda alguna sabría que se estaba acercando a Pompeya. Ubicarse geográficamente en la costa de esta manera era algo muy habitual entre los viajeros y navegantes. De hecho, muchos de los recuerdos de viajes y «souvenirs», ya famosos en época romana, se basaban en representaciones de los edificios más emblemáticos que caracterizaban a las ciudades más importantes, que a menudo podían distinguirse desde la costa.

Bajo la monumental terraza del santuario había una serie de estancias y pasillos, y todo parece indicar que una rampa subterránea comunicaba la zona de la basílica y la terraza, donde se situaba el santuario de Venus, con la entrada a la ciudad por la Puerta Marina. En concreto, el acceso a la misma estaría en el lugar donde hoy en día se

accede al actual Antiquarium o centro de visitantes. Y es en esa rampa, precisamente, donde los arqueólogos que empezaron a vaciar el espacio el 17 de marzo de 1863 hallaron una lucerna votiva de oro. La excepcional calidad del hallazgo hizo que se convirtiera en uno de los más admirados entre las ofrendas religiosas depositadas en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Hace más de dos décadas, esta lucerna fue identificada como uno de los objetos ofrecidos por Nerón y su esposa Popea a la deidad patrona de Pompeya, en su posible visita del año 64 d. C.

VISITAS E INFLUENCIA DE LA CASA IMPERIAL

De este episodio tenemos dos grafitos hallados en el pequeño patio junto a la cocina de la casa de Julio Polibio (IX.13.1 − 3), en los que se dice:

Munera Poppaea misit Veneri sanctissimae berullum helencumque unio mixtus erat

«Popea envió como ofrendas a la santísima Venus un berilo, una perla pequeña y una perla grande» (*AE* [1985] 283).

Caesar ut ad Venerem venet sanctissimam ut tui te vexere pedes
caelestes Auguste millia milliorum ponderis auri fuit

«Cuando César visitó a la más sagrada Venus y cuando tus santos pies te llevaron allí, Augusto, había cantidades ilimitadas de oro» (*AE* [1985] 284).

Los dos grafitos, dispuestos uno sobre el otro, probablemente fueron realizados por la misma persona o por personas muy cercanas, ya que ofrecen información complementaria. Debido a su excepcionalidad, se cree que reflejan un episodio real, aunque uno indica que Popea, la segunda mujer de Nerón, envió joyas a Venus, mientras que el otro parece decir que el propio Nerón visitó la ciudad. De ser así, tal visita pudo tener lugar entre el año 63 y el 65, el tiempo que duró el matrimonio entre Nerón y su segunda esposa. En cualquier caso, sabemos que en el año 64 Nerón pernoctó en la región de Campania para asistir a distintos espectáculos en Nápoles y a los juegos gladiatorios de Benevento. Algunos autores sitúan la visita de Nerón a Pompeya en el contexto de ruina y reconstrucción en el que se encontraba la ciudad tras el terremoto que la había arrasado meses

antes. Durante su visita, por tanto, Nerón habría visto los trabajos de reconstrucción del santuario y de algunos sectores de la ciudad. Sea como sea, aunque tradicionalmente esta lucerna ha sido asociada a la visita del emperador, la ausencia de una inscripción en el objeto y el hecho de que se desconozca el lugar exacto del hallazgo —bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial— hacen que tengamos que considerar esta interpretación como una mera hipótesis, a pesar de la calidad del material y el tipo de ofrenda.

Aun así, de ser este uno de los objetos en oro regalados por el emperador, su ofrenda adquiere mayor sentido si tenemos en cuenta que Popea, la mujer de Nerón, mantenía una estrecha conexión con la ciudad a través de lazos familiares. La *gens Poppaea* se ha documentado en numerosas partes de la ciudad. Por ejemplo, se cree que Quinto Popeo, a quien algunos han atribuido la Casa de Menandro (I.10.4), era familiar suyo. Su importancia social como familia queda atestiguada también a través de una inscripción pintada en la fachada de una casa (IX.6.9) que flanqueaba la Vía de Nola, en la que podemos observar cómo una familia conocida a nivel local se posiciona ideológicamente a favor de un candidato, mostrando influencia y favor hacia él:

Helvium Sabinum
Poppaei aed(ilem) fiere rog(at)
«Los Popeos piden el voto para Helvio Sabino como edil» (*CIL* IV.357).

Incluso la propia Popea poseía una gran propiedad en las inmediaciones de Pompeya. Así aparece mencionado en una tablilla del archivo de Cominio Primo, hallada en una de las habitaciones superiores de un establecimiento de Herculano (V.19 − 22). Fechada el 8 de mayo del año 63, muy poco después del gran terremoto, en ella se describe la compra de un esclavo. La transacción fue llevada a cabo en territorio pompeyano, en las alfarerías Arrianas, propiedad de Popea Augusta. Este testimonio sitúa a la mujer de Nerón como propietaria de un complejo en territorio pompeyano.

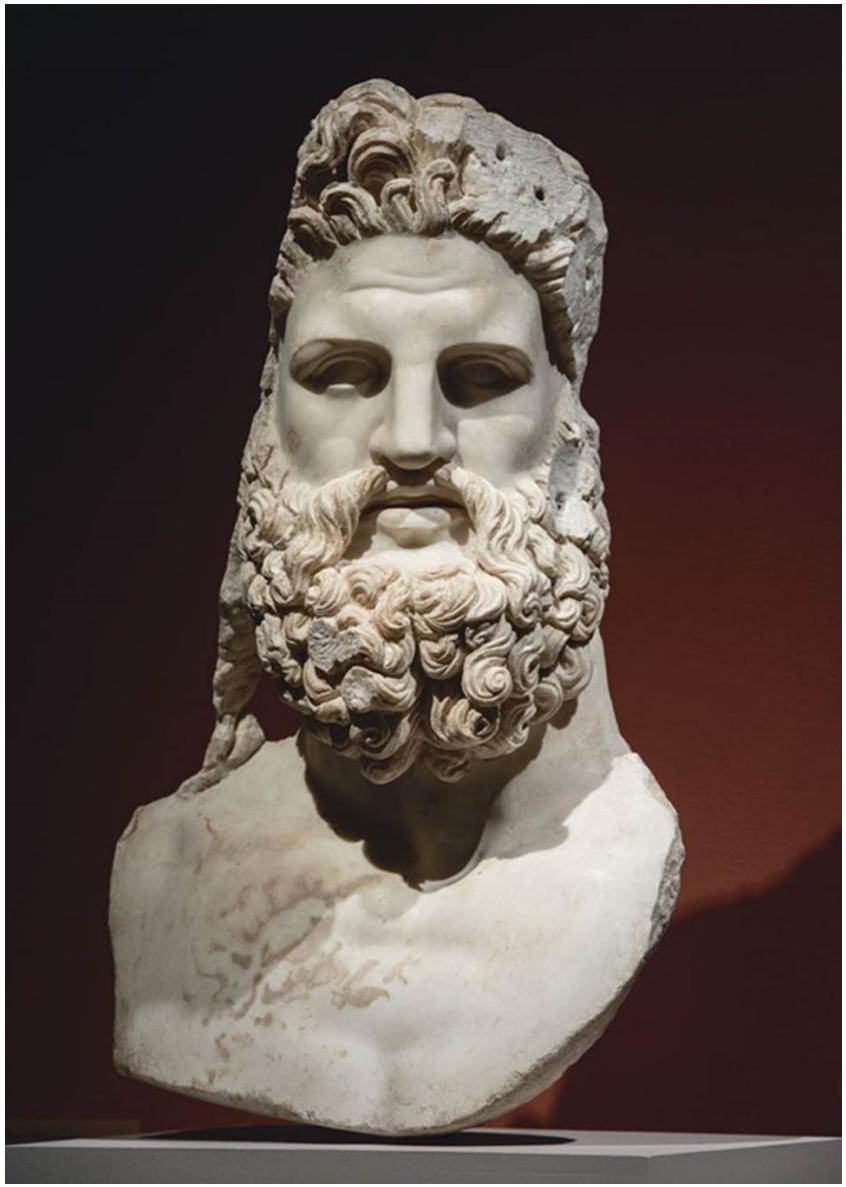
Que solo fuese propietaria de grandes terrenos o que incluso poseyese alguna mansión es algo de lo que hoy en día no tenemos evidencia arqueológica. No obstante, en el siglo pasado algunos arqueólogos trataron de ver en la «Villa A» de Oplontis la residencia de Popea, ya fuera por la riqueza ornamental y arquitectónica del conjunto

excavado o por la presencia de algún que otro grafito. Lejos de aquella realidad, hoy por hoy nos es imposible demostrar que la lujosa «Villa A» de Oplontis fuese la residencia de Popea o que ella misma proviniera de Pompeya. Es posible que la villa perteneciera a alguno de sus familiares, pero la evidencia arqueológica no lo ha confirmado, y puede, o no, que la identidad del propietario se encuentre en la gran zona del complejo que aún permanece enterrada bajo el *lapilli* que todavía no se ha excavado.

Como hemos indicado, el gran terremoto del año 62/63 que tanto afectó a la región destruyó gran parte del santuario dedicado a la patrona de Pompeya, y sabemos muy poco del espacio que ocupó el culto de la diosa después del seísmo. ¿Sucumbió la estatua de Venus al terremoto? ¿Se trasladó su culto a otro lugar mientras se reparaba el templo de la patrona de la ciudad? Se han encontrado algunas representaciones de Venus en el santuario de Isis, pero el lugar exacto que ocupó el culto de la patrona de la ciudad tras el terremoto, mientras el templo se reconstruía, es un aspecto que aún tiene que ser respondido. Como veremos a continuación en nuestra visita, el panorama religioso de la ciudad en el momento de la erupción presentaba ciertas peculiaridades que no solo afectaban a la reconstrucción del santuario de Venus, sino a otros grandes templos de la urbe.

24

El Templo de Júpiter —Capitolium



Busto de Júpiter hallado en el Capitolio.

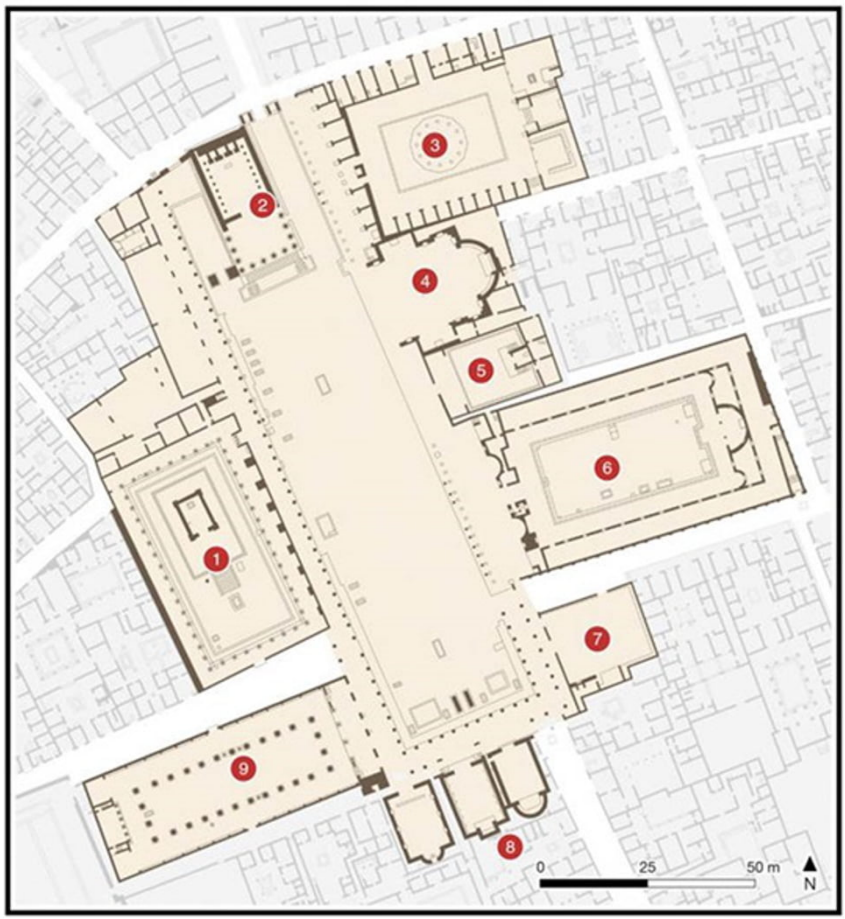
Tras la creación de la colonia, el imponente templo de Júpiter, que ya presidía la plaza del foro y se había convertido en uno de los más monumentales de la ciudad, experimentó notables cambios. El edificio

fue convertido en Capitolio, con las connotaciones políticas «a la romana» que ello implicaba. La Tríada Capitolina —es decir, los dioses Júpiter Óptimo Máximo, Juno y Minerva— pasaba ahora a ser la venerada dentro del templo. En este sentido, el culto a Júpiter Capitolino pasó a ser considerado como culto principal del pueblo romano. El anterior templo, más pequeño que el actual, se había construido durante el siglo II a. C. sobre un pódium y tenía un altar delante; además, el altar que lo precedía y el pozo hallado cerca de él indican que, durante siglos, en este espacio se rindió culto a una divinidad. Se cree que en las cámaras subterráneas del templo, localizadas bajo el pódium, se guardaban las ofrendas.

El nuevo templo de la ciudad, que cambió la imagen visual del foro y de sus edificios, amplió su escalera de acceso monumental para dar más solemnidad a la fachada. La sala principal del templo fue dividida en tres naves y todo el complejo fue ricamente decorado. Décadas más tarde, ya en época de la dinastía Julio-Claudia, se restauró el espacio interior en el que se alzaban las estatuas de Júpiter, Juno y Minerva. Muy probablemente fue en este período cuando el busto de Júpiter —hallado mucho después durante las excavaciones— fue expuesto en el templo. La estatua, de un tamaño superior al natural, sería una copia del ejemplar crisoelefantino que Apolonio había hecho para el templo dedicado a la Tríada Capitolina en la propia Roma. El busto que abre este capítulo es uno de los pocos fragmentos asociados a este templo que reflejan su gloria pasada. Fue hallado en 1817, y el mármol aún contenía restos de policromía en la barba y en los cabellos.

Como era costumbre en la sociedad romana, el templo recibió numerosas inscripciones de devotos que quisieron dejar constancia de su piadosa fe a estas divinidades con sus ofrendas. Una de las inscripciones encontradas en el recinto está dedicada a Júpiter Óptimo Máximo. La escasez de materiales y el precario estado de conservación del templo se deben a que, tras los graves daños sufridos durante el terremoto del año 62/63 d. C., y al igual que en el caso del santuario de Venus, el edificio permaneció en desuso y comenzó un proceso de reconstrucción. Los fragmentos de estatuas encontrados en su interior han llevado a los investigadores a pensar que, probablemente, el edificio fue utilizado como depósito mientras se planeaba su reconstrucción tras el gran seísmo. Poco podemos afirmar con certeza, ya que este fue uno de los edificios principales más expoliados por los propios romanos durante los meses siguientes a la erupción para la recuperación de materiales.

Foro de la ciudad



1. Templo de Apolo
2. *Capitolium*
3. *Macellum*
4. Templo a los Lares Públicos
5. Templo de Vespasiano
6. Edificio de Eumaquia
7. Comicio
8. *Tabularium, curia* y edificio de los duoviros.
9. Basílica

25

El Templo de Esculapio

Estatua en terracota de Esculapio procedente del templo homónimo.

ENCOMENDAR LA SALUD

En nuestra visita a la esfera religiosa de Pompeya, nos trasladaremos

ahora hasta la esquina entre la vía que daba acceso al Templo de Isis y la gran Vía Estabiana. Allí se encontraba el templo más pequeño de la ciudad. Se cree que el origen de este modesto recinto se remonta a la época samnita, cuando un grupo de personas comenzaron a practicar el culto en el lugar, sufragando incluso el gasto de las estatuas de las divinidades. Una de estas estatuas, la que abre este capítulo, es la del propio dios, Esculapio. El complejo estaba discretamente localizado tras una fachada con un acceso central que, en caso de permanecer cerrado, pasaría desapercibido a los viandantes que deambularan por la gran avenida principal. Los restos que observamos hoy en día corresponden, principalmente, a la restauración que hicieron los romanos —cuando la ciudad se convirtió en colonia— del templo erigido desde el siglo II a. C. El recinto lo componían un pequeño pórtico, una zona descubierta con un altar, y una escalinata que conducía al visitante hasta el propio templo. A este se accedía por otro pórtico con columnas que daba acceso a una pequeña sala o *cella*. En su interior, durante las excavaciones de 1766, se encontraron intactas e *in situ* tres estatuas de dioses en terracota: dos de ellas, de cuerpo entero y perfectamente conservadas, representan a Esculapio y a su hija Higía (siglos III-II a. C.). En la mitología, este hijo de Apolo se asocia a la medicina, y acabó convirtiéndose en el dios de la medicina y la curación, muy popular en el mundo romano; su hija Higía, además, estuvo asociada al mundo de la prevención en la salud. Una tercera estatua, un busto femenino con casco y escudo, fue identificada por algunos como Minerva, y por otros, como Mâ —Bellona— para los romanos, la diosa de la guerra asociada a Marte —. La teoría que defiende que podría ser Minerva sugiere que la estatua pudo ser trasladada a este lugar tras el terremoto del año 62/63. La segunda teoría defiende que la representación de Mâ— Bellona indicaría la renovación del culto a Esculapio e Higía cuando la ciudad pasó a ser colonia romana, en el siglo I a. C. Como puedes ver, la historia se escribe y se reescribe a medida que surgen nuevas teorías y hallazgos. En este caso, esta es una de las incógnitas que permanecen abiertas a la espera de nuevos estudios, aunque no impiden identificar el recinto que estamos visitando.

No cabe duda de que, en este templo, se rendía culto al dios Esculapio. Esta afirmación no solo la sustentan las esculturas encontradas allí, sino también los hallazgos realizados durante las excavaciones del siglo XVIII, cuando se desenterraron numerosas ofrendas votivas en forma de exvotos anatómicos (pies, manos, úteros, mamas…) y un kit de instrumental médico. Todas estas ofrendas cobran

un sentido más especial si nos imaginamos que fueron depositadas como súplica a estas deidades para sanar enfermedades o males del cuerpo, así como agradecimiento tras los favores recibidos por los dioses. Estas antiguas prácticas, presentes hoy en día en muchos lugares de culto, nos recuerdan lo íntimo y simbólico de las creencias religiosas hace miles de años. Si observas la escultura que abre este capítulo, seguro que te llama la atención que estas estatuas antiguas e incluso sus cultos fueran preservados intactos, mientras que, en otros complejos de la ciudad, observamos un cambio repentino tras el seísmo. En el vecino templo de Isis, por ejemplo, toda la colección escultórica fue prácticamente renovada tras el gran terremoto, como veremos a continuación. Y todavía resulta más interesante observar que este pequeño santuario a Esculapio acogiera a otras divinidades, ya que también se hallaron un busto en terracota, de incierta identificación, y en la habitación de servicio, una estatua de Mercurio, con una bolsa y un caduceo. ¿Habían sido estas esculturas depositadas allí de manera temporal, tras el terremoto? ¿Se les rendía culto mientras sus templos principales eran reconstruidos? ¿Permanece la desaparecida estatua de Venus Pompeyana en algún lugar de la zona no excavada, en el caso de que fuese trasladada a otro lugar? Continuemos nuestra visita para conocer más aspectos de la religión profesada por los pompeyanos.

26

El Templo de Isis

Estatua de Isis procedente del santuario homónimo.

UN TEMPLO EGIPCIO EN EUROPA

Uno de los edificios más famosos de Pompeya es el templo dedicado a la

diosa egipcia Isis. Quizá por el perfecto estado de conservación en el que fue encontrado, o por la calidad de sus pinturas, estatuas e inscripciones, o por lo misterioso del culto allí realizado en el momento de su hallazgo. En cualquier caso, cuando fue descubierto en 1764, en plena carrera colonialista, pronto se convirtió en uno de los edificios más aclamados, ya que se trataba del primer templo egipcio encontrado fuera del país del Nilo. En cuestión de meses, pasó a ser uno de los destinos favoritos de los viajeros del Grand Tour.

El complejo estaba localizado cerca de los teatros, junto al templo de Esculapio, y conformaba un recinto cerrado. Poco podría apreciarse desde la calle si su único acceso permanecía cerrado. Su interior, sin embargo, escondía un fascinante santuario dedicado a Isis. Entre los objetos recuperados durante las excavaciones, nos centraremos en uno que nos permitirá conocer este culto tan popular en la antigua Roma. Se trata de una escultura en mármol, de gran técnica artística, que representa a la diosa Isis vestida con finas prendas, ricamente ataviada con joyas y portando dos objetos. En su mano derecha sostenía un *sistrum* —instrumento musical antiguo de percusión— parcialmente conservado. Muchísimos ejemplares de este instrumento musical han sido recuperados de las excavaciones, lo que evidencia el culto que muchos de los pompeyanos profesaban a esta diosa. En su mano izquierda, la escultura aún sostiene la llave de Ankh. Cuando fue descubierta, todavía tenía restos de colores —entre ellos el dorado—. En el templo, la estatua se alzaba en uno de sus corredores, sobre un pedestal de mármol que contenía la siguiente inscripción:

L(ucius) Caecilius Phoebus posvit
l(oco) d(ato) d(ecreto) d(ecurionum)

«Lucio Cecilio Febo erigió (esta estatua). Espacio cedido por decreto de los decuriones» (*CIL* X.849).

Este ejemplo pone de manifiesto el interés de algunos pompeyanos en dedicar a Isis una estatua en el santuario de la diosa, profesando sus creencias y dejando constancia de su identidad. Casi dos mil años después, el ser humano continúa haciendo lo mismo. Junto a esta estatua dedicada, había inscripciones ofrecidas por otros miembros de la élite y estatuas de otras divinidades egipcias o de la propia Isis, de Venus o de Dionisos.

El origen de este complejo se sitúa en el siglo II a. C. Precisamente en esa fecha, las ciudades mediterráneas que mantenían estrechas relaciones con Egipto ya habían levantado templos a la diosa. En el siglo IV a. C., su culto ya había penetrado en la zona de Italia —en concreto en las colonias griegas de Sicilia—, y Pompeya, gran enclave comercial del golfo de Nápoles, no podía ser menos. Sin embargo, el gran terremoto del año 62/63 causó la ruina del santuario anterior, que, como ya hemos comentado, tuvo que ser reconstruido por completo desde sus cimientos. El benefactor fue Numerio Popidio Celsino, un ciudadano de tan solo seis años que, gracias al capital privado de su padre, financió la completa reconstrucción del templo. Como recompensa a su generoso acto, fue admitido en el colegio de los decuriones, y así lo indicaba la inscripción sobre el dintel de acceso al recinto, que ya hemos visto en un capítulo anterior:

N(VMERIVS) POPIDIVS N(VMERII) F(ILIVS) CELSINVS
AEDEM ISIDIS TERRAE MOTV CONLAPSAM
A FVNDAMENTO P(ECVNIA) S(VA) RESTITVIT HVNC DECVRIONES OBLIERALITATEM
CVM ESSET ANNORVM SEXS ORDINI SVO GRATIS ADLEGERVNT

«Numerio Popidio Celsino, hijo de Numerio, corriendo con todos los gastos, reconstruyó desde los cimientos el templo de Isis, que se había derrumbado debido a un terremoto. Debido a su generosidad, aunque solo tenía 6 años, los decuriones lo incorporaron al grupo (de los decuriones) sin (pagar ninguna) cuota» (*CIL* X.846).

«AEGYPTIACA» ROMANA

Sea como sea, lo que más me fascina del santuario es el resultado final del proyecto. Se trataba de un complejo más grande, que acabó incluyendo parte de la vecina Palestra Samnita. El visitante entraría desde la calle a un patio porticado en sus cuatro lados, y, en el centro, sobre un podio, vería el templo alzándose ante él. La entrada del templo estaba flanqueada por dos nichos con esculturas de Harpócrates y Anubis, y en el interior dos plataformas servirían para exponer las estatuas de culto a Isis y Osiris.

El espacio abierto lo completaban dos altares, un pozo y un pequeño edificio, que, a modo de templete, conducía a una estancia subterránea

para almacenar el agua purificante utilizada en las ceremonias. Los pórticos estaban decorados siguiendo la moda romana del momento, pero incluían escenas asociadas al culto de Isis, con sacerdotes y paisajes religiosos, así como elementos de tinte egipcio. El mensaje era claro: un recuerdo continuo al visitante sobre el origen y la naturaleza de este culto tan de moda por aquel entonces. La atmósfera, envolvente, transportaría al visitante al lejano país del Nilo. Una estela escrita en escritura jeroglífica era una de las primeras piezas que daban la bienvenida, recordando que aquel era un espacio distinto. Tan solo unos pocos afortunados serían capaces de comprender lo que decía, mientras que, para otros, serviría como un elemento exótico que les conectaba con la tierra de los faraones. Dentro del complejo había una serie de estancias destinadas a banquetes, a ritos de iniciación o a simples puntos de reunión de los seguidores de este culto. Adentrarse en este espacio sería una alternativa clara al largo viaje hasta tierras egipcias, a una distancia de Pompeya, a través de Puteoli, de algo más de veinte días de travesía marítima. Aunque eso era solo lo que se tardaba en llegar a Alejandría, porque adentrarse en las tierras del Nilo para visitarlas podría llevar incluso años.

Entre todos los cultos de la ciudad que han podido constatarse con pruebas arqueológicas, sabemos que el de Isis gozó de especial relevancia. Muchos pompeyanos se autodenominaban «devotos de Isis», y así nos ha llegado a través de algunas inscripciones electorales:

Cn(aeum) Helvium
Sabinum aed(ilem) Isiaci
universi rog(ant)

«Todos los devotos de Isis piden (el voto) para Cneo Elvio Sabino como edil» (*CIL* IV.787).

Cuspium Pansam aed(ilem)
Popidius Natalis cliens cum Isiacis rog(at)

«Popidio Natal, su cliente, con los devotos de Isis, pide (el voto) para Cuspio Pansa como edil» (*CIL* IV.1011).

Como ocurre en la actualidad, sin embargo, no siempre las creencias religiosas son acogidas con el mismo ímpetu y devoción. En otras ciudades como Roma existió cierta reticencia inicial ante un culto

extranjero de este tipo. De hecho, en la capital del imperio el primer templo dedicado a la diosa se construyó bajo el reinado de Calígula (37 − 41 d. C.). Sea como fuere, este recinto ubicado en Pompeya no era el único donde el visitante podía «teletransportarse mentalmente» a tierras lejanas y rendir culto a su divinidad. Muchos pompeyanos decidieron dejar constancia de sus creencias en sus propias mansiones. Por ejemplo, en la Casa de los Amorcillos Dorados, una de las pinturas religiosas del peristilo contiene personajes asociados al culto de Isis. Estas y otras escenas halladas en Pompeya, como las del santuario, en las que sacerdotes enmascarados interactúan con Anubis o Harpócrates, nos permiten imaginar cómo pudieron ser las ceremonias religiosas aquí practicadas. En el calendario romano, en marzo y en noviembre se llevaban a cabo algunas de las festividades religiosas más importantes asociadas a esta diosa. Entre estas estaba el Navigium Isidis, que se celebraba el 5 de marzo y que consistía en una procesión con la réplica de un barco a pequeña escala que era transportada ceremoniosamente desde el templo de la diosa hasta el mar o el río más cercano. Todas las ceremonias en honor a la diosa eran públicas, excepto los ritos de iniciación. Imaginar cómo por las mañanas las ofrendas y ceremonias eran llevadas a cabo y observarlas a través del pequeño vano de la calle, o desde la entrada, nos permite trasladarnos a las realistas descripciones del culto a la diosa que Lucio Apuleyo nos dejó en sus *Metamorphoses* (11).

27

El culto imperial

Altar con escena de sacrificio procedente del llamado Templo de Vespasiano.

REZAR AL EMPERADOR Y A SU FAMILIA

Debido a la fecha de su destrucción, Pompeya supone, además, un escenario único donde estudiar la configuración y desarrollo del culto

imperial en Italia antes de su rápida expansión a las provincias del mundo romano en sus diversas formas.

La adoración del emperador y su familia como divinidades se originó y potenció en Roma en época augustea, desde donde pasó a otras partes del mundo romano sirviendo como instrumento de unificación. Como en cualquier ámbito globalizado —y el mundo romano, en aquel momento, podía entenderse así—, existieron marcadas variaciones regionales. En Pompeya, por ejemplo, la presencia de este culto se encuentra en el área del foro y, dentro del mismo, en su lado oriental, de modo que su desarrollo, que enfatizaba la religión tradicional, se ve perfectamente combinado con la presencia de los templos a la Tríada Capitolina y el santuario de Apolo.

Varios son los edificios del extremo oriental del foro que fueron construidos durante el siglo I d. C., sobre los restos de lo que abrían sido establecimientos comerciales de época republicana. Uno de ellos, levantado por la sacerdotisa Eumaquia, lo veremos más adelante por su relación con la vida económica y social de la ciudad, pero entre este gran complejo y el mercado o *macellum* se encuentran dos edificios de debatida cronología, interpretación y funcionalidad que surgieron asociados a este culto imperial. Un tercer recinto, fuera del espacio público y cedido por un particular, el Templo de la Fortuna Augusta, completaría el escenario asociado a este culto. ¿Me acompañas a visitarlos?

ESPACIOS PARA EL CULTO IMPERIAL

El primero de estos edificios se sitúa en el centro del lado oriental del foro, y, aunque se conoce tradicionalmente como Templo de Vespasiano, se cree que en sus orígenes estuvo dedicado al Genio de Augusto. Su aspecto final fue el resultado de las reformas realizadas tras el terremoto del año 62/63 d. C., pero sabemos que fue construido a finales del reinado de Augusto o comienzos del de Tiberio. Es posible que fuera una mujer la que financió esta empresa pública, ya que en este lugar se halló la inscripción: «M[a m[m]ia P(ubli) f(ilia) sacerdos public(a) Geni[o Aug(usti?) et Laribus Augustis s]olo et pec[unia sua fecit eademque dedicavit]»; que viene a decir: «Mamia, hija de Publio, sacerdotisa pública, construyó esto al Genio de Augusto y a los Lares de Augusto en su terreno y con su propio dinero» (*CIL* X.816). Aun así, los datos actuales no permiten establecer una relación directa entre esta inscripción y el recinto. Si alguien accediera a este espacio en los

últimos años de vida de la ciudad encontraría un patio abierto ricamente decorado. En una posición central, delante del templo, se halla un altar en mármol que nos habla de uno de los momentos más importantes del ámbito religioso: los sacrificios. Es el objeto que abre este capítulo. Un sacerdote vestido con toga y con la cabeza cubierta se encuentra vertiendo un líquido sobre un altar con tres pies. Frente a él, el *victimarius* y un ayudante se aproximan con el toro que va a ser sacrificado. Los músculos definidos de uno de ellos nos dejan entrever el gran esfuerzo físico que implicaban este tipo de actividades. A la izquierda del sacerdote, un músico toca el aulós, mientras dos hombres portan ramilletes de varillas y dos niños —conocidos como *camilli*— se aproximan con los instrumentos necesarios para el ritual. Están a punto de sacrificar al animal. Al conjunto de personas se le suma otro varón que parece estar presenciando el momento. En un segundo plano, observamos la fachada de un templo tetrástilo (de cuatro columnas), decorado con telas para la ocasión. ¿Estamos ante una imagen para el recuerdo de uno de los sacrificios llevados a cabo en este lugar? ¿Sería el trípode, a modo de altar, el sitio donde luego se levantó el altar de mármol que ahora estamos comentando?

Justo al lado de este recinto, y asociado también a este nuevo culto al emperador y su familia, se levantó un segundo edificio: se trataba de otro templo, esta vez dedicado a los Lares Públicos. Una vez terminado, fue uno de los edificios más monumentales del ala este del foro, ya que su entrada, alineada a través de ocho monumentales columnas con el pórtico del foro, permitía un acceso directo desde la plaza. Su interior lo formaba un espacio abierto delimitado por nichos —dos rectangulares a los lados y uno semicircular en el centro—. Fue construido antes del terremoto, y se cree que, tras el principado de Augusto, este lugar pasó a ser el Augusteum de la ciudad y que albergó estatuas de la familia imperial. Como tal, habría presentado una decoración exquisita. Por desgracia, los escasos restos hallados durante las excavaciones nos indican que fue uno de los primeros edificios saqueados después de la erupción.

El tercer recinto asociado al culto imperial se encuentra más al norte, fuera de los límites del foro. Es otro ejemplo de edificio financiado por la élite para legitimarse a través de los actos de «evergesía», que consistía en realizar una contribución o un bien, no obligatorio, normalmente a la comunidad. Las claves de su construcción, iniciada en el año 2 a. C., las da la propia inscripción que fue situada en la parte superior del altar que contenía la estatua a la que

se rendía culto:

M(arcus) Tullius M(arci) f(ilius) d(uum)v(ir) i(ure) d(icundo) ter(tium) quinq(uennalis) augur tr(ibunus) mil(itum)
A pop(ulo) aedem Fortunae August(ae) solo et peq(:pecuania) sua

«Marco Tulio, hijo de Marco, tres veces duovir con poder judicial, duovir quincenal, augur, tribuno militar (escogido) por el pueblo, construyó el templo de la Fortuna Augusta sobre un terreno de su propiedad y corrió con los gastos» (*CIL* X.820).

Desde su inauguración, el edificio tuvo una gran acogida entre los pompeyanos. Así lo indican las inscripciones de los seguidores de este culto (una de ellas está fechada en el año 3 d. C., y hace referencia a los «ministros de la Fortuna Augusta» [*CIL* X.824]). Estos ministros eran una especie de ayudantes de los sacerdotes en los cultos aquí ejercidos, y provenían de entre los esclavos de la más selecta élite. De este tipo de ayudantes de los cultos poseemos otra evidencia hallada en el santuario de Venus. Al edificio, que presentaba una barandilla de metal para controlar el acceso, se accedía a través de una escalinata. La monumentalidad de la misma incluía una plataforma y una base o altar donde depositar ofrendas o llevar a cabo otras actividades. Una vez en la parte superior del podio, tras las columnas frontales, podía accederse a la sala principal del templo, que albergaba la estatua de la Fortuna Augusta. A los lados del altar principal unos nichos contendrían distintas esculturas, probablemente asociadas a la familia imperial. De estas nos han llegado dos, halladas durante las excavaciones.

Curiosamente, junto a este templo se alza uno de los arcos más particulares de Pompeya. Localizado fuera del foro, a sus pies se hallaron los restos de una escultura ecuestre en bronce que hoy se expone en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. ¿Imaginas lo que sintieron los arqueólogos al excavar esta encrucijada de la ciudad y descubrir los restos, excelentemente conservados, de una estatua en bronce? Tradicionalmente se le conoce como el Arco de Calígula, pero en realidad se trata de un arco que acogió la estatua de un miembro de la élite pompeyana. ¿Es posible que este anónimo pompeyano fuera el mismo Marco Tulio que financió el cercano templo? En este caso no tenemos una inscripción que lo confirme, pero este descubrimiento nos permite corroborar que hubo particulares que, en esta época,

financiaron arcos y los decoraron con sus propias imágenes.

28

El culto a los Lares Compitales

Diseño de V. Spinazzola de un altar callejero procedente de Vía de la Abundancia.

DIOSES DE LOS CRUCES Y CAMINOS

Los sacrificios y las ofrendas eran otra constante en las prácticas religiosas de Pompeya. Como hemos visto en otros capítulos, se realizaban en los templos principales de la ciudad, en los altares de las casas y, como veremos aquí, en altares callejeros.

Estos altares situados en calles y cruces de la ciudad honraban principalmente a los Lares Compitales, divinidades protectoras de la

comunidad en torno a las cuales se consolidaba la identidad del vecindario con ciertas prácticas sociales. En algunas partes de la ciudad también encontramos lugares de culto donde aparecen representados los Doce Dioses Olímpicos, como vemos en el diseño que abre este capítulo. Nos centraremos, sin embargo, en la parte derecha de la imagen, en la que podemos ver a un grupo de personas reunidas en torno a un altar realizando un sacrificio. Se trata de una escena que conmemora las Compitalia llevadas a cabo en este altar callejero de la ciudad.

Durante estas fiestas, los participantes sacaban en procesión a las estatuas de los dioses protectores de las intersecciones, los Lares Compitales. Estas divinidades, protectoras de cruces y caminos, pasaron en época augustea a proteger también los barrios de la ciudad, administrados por magistrados específicos. En esta nueva reorganización religiosa de los barrios se basó la creación del rol de los *ministri* que hemos visto en el capítulo anterior. Independientemente de la interpretación de la escena que abre este capítulo, poseemos otras evidencias arqueológicas en los cruces callejeros pompeyanos que nos permiten acercarnos a esta realidad cotidiana. La fecha de celebración de las Compitalia cambiaba de año en año, ya que era una de esas festividades móviles conocidas como *feriae conceptivae*. No obstante, estas fiestas solían celebrarse en invierno, por lo general después de las Saturnalia —aproximadamente a comienzos de enero, según los cálculos basados en los diversos testimonios de autores clásicos—. A pesar de ello, los altares a los Lares Compitales eran lugares habituales de reunión donde se realizaban sacrificios y ofrendas de manera cotidiana.

ALTARES CALLEJEROS

En Pompeya podemos ver varios de estos altares callejeros —hallados *in situ* y aún con restos de pintura— que ilustran muy bien cómo serían estos lugares de encuentro vecinal. Igual que el que acabamos de observar, se encuentran en diversas intersecciones de la ciudad y son la muestra más visible de la religiosidad y las creencias de los barrios y distritos de la urbe. Sobre la representación de nuestro altar, que es el objeto en torno al cual gira este capítulo, una serpiente pintada en la pared parece dirigirse hacia otro altar, con restos de una piña. Una guirnalda separa a la serpiente de otra escena situada en la parte superior: ahí, los dioses lares flanquean una ofrenda en uno de estos altares de barrio. Entre los asistentes, es posible identificar a cuatro hombres, representados con la cabeza cubierta y realizando una ofrenda

o sacrificio, acompañados por otro individuo que toca la flauta. Aunque hoy en día la pintura ha desaparecido, los análisis permitieron identificar hasta siete capas de estuco sobre el que se pintaron diversas escenas, quizá coincidiendo con la renovación de los cargos, que se llevaba a cabo anualmente. En algunos altares de Pompeya se llegaron a identificar hasta los nombres de los individuos representados, que solían ser hombres libres o incluso esclavos de casas cercanas. En esta escena, estamos ante los *vicomagistri* —o encargados de los barrios—, que aparecen realizando el sacrificio. Esto nos permite pensar en el poder simbólico que estos lugares tenían y en su papel en la consolidación de identidades vecinales. Más que puntos de encuentro esporádicos, estos altares callejeros serían lugares de ofrenda continuos, tal como muestra el hallazgo de restos en muchos de estos sitios durante las excavaciones.

Teniendo en cuenta el origen del culto y que los Lares Compitales eran dioses protectores de intersecciones y caminos, podemos suponer que estos sacrificios también se realizarían en el ámbito rural. Un fragmento de pintura hallado en el complejo de Moregine, localizado a las afueras de Pompeya, nos da las claves de cómo podrían ser estos encuentros, a pesar de que la pintura está bastante deteriorada. La escena tiene varias y posibles interpretaciones. Reunido ante lo que parece ser un gran muro de sillares —tal vez la muralla de la ciudad— un grupo de 21 hombres contempla una gran figura con túnica blanca y remates en ocre que, por el protagonismo que le da su tamaño, probablemente representa a la divinidad. Algunos de los hombres visten la *toga praetexta*, realizan el gesto de *laudatio* o portan ramas de laurel. Los restos de animales nos indican que estamos ante una escena de *suovetaurilia*, un ritual en el que se sacrificaban tres animales machos, un cerdo, un cordero y un ternero, normalmente para purificar la tierra —aunque en otras ocasiones también eran liberados—. Algunos autores han visto en esta escena un sacrifico a los Dioscuros en un lugar suburbano junto a la entrada de la ciudad. A estos héroes gemelos, conocidos como Cástor y Pólux, se les dedicó un templo en el foro de Roma y fueron admirados por marineros y caballeros. Otros han relacionado esta escena con las Compitalia de un *vicus* o barrio de las afueras. Sea como sea, aunque la interpretación de esta escena con las Compitalia no va más allá de una hipótesis —y es así como la investigación también avanza—, la congregación de gente y el carácter religioso de la pintura nos permiten entender un poco más cómo podría ser una de estas celebraciones fuera de la ciudad.

29

El culto al dios Sabacio

Mano en bronce asociada al culto al dios Sabacio.

MANOS Y SÍMBOLOS

Uno de los espacios más exóticos de Pompeya, al menos desde el punto

de vista simbólico, se encontraba en las últimas décadas de vida de la ciudad cerca del anfiteatro y la palestra. Se hallaba dentro de un edificio al que podía accederse desde la concurrida Vía de Nocera, y se trataba de un complejo de culto mistérico al dios Sabacio. Desde el exterior, el viandante que transitara por la calle en su entrada o salida a la ciudad, o al dirigirse hacia el anfiteatro, apenas se percataría de su existencia. Solo podría observar una amplia fachada estucada en blanco y una entrada similar a la de muchas casas pompeyanas. El acceso al edificio estaba flanqueado por algunas pintadas electorales y distintas representaciones de algunos dioses: Baco y Mercurio; el dios Príapo mostrando su enorme pene; Venus surgiendo de las aguas, acompañada de un amorcillo y un delfín… Nada haría sospechar al transeúnte lo que realmente sucedía dentro de sus muros. A no ser que hubiera estado en su interior o conociera la verdadera funcionalidad del lugar, cualquier persona que pasara por la zona pensaría que los habitantes del edificio estaban vinculados a los dioses más convencionales del panteón romano; dioses que cualquier visitante proveniente de otros rincones del Mediterráneo conocería perfectamente. Acompáñame al interior del edificio y veremos por qué era tan peculiar.

Tras un alargado vestíbulo que conducía a un atrio, esta aparente casa pompeyana acogía uno de los espacios religiosos más ocultos de la ciudad. En uno de los laterales de su peristilo o jardín, entre restos de árboles, los arqueólogos descubrieron una sala con un podio alineada con un pequeño altar. El culto al que se dedicaba aquel espacio fue confirmado por el hallazgo de dos manos en bronce, con símbolos animales y vegetales y en posición de *benedictio latina*, un símbolo que se asociaba al culto de Sabacio. Ambas manos, de similar iconografía, presentan al dios sentado, en la palma de la mano, dando la bendición; además, alrededor de la mano y en sus dedos se observan objetos como una escalera, un caduceo, un cuchillo, una piña, una serpiente, una mesa o una especie de gruta con una mujer y un niño, todos ellos asociados al culto al dios. Cerca de este espacio, también se encontraron dos cráteras en terracota, una de ellas con una iconografía similar que contenía, entre otros elementos, una escalera, vides, reptiles o panes.

UN LUGAR DISCRETO DE CULTO

Al principio se atribuyó una funcionalidad mágica al espacio y los objetos allí encontrados, pero más tarde se ha reinterpretado, y con acierto, que las manos en bronce y las cráteras en terracota tuvieron

una funcionalidad litúrgica asociada al dios Sabacio. Este dios, una divinidad probablemente originaria de Frigia (una región ubicada en la actual Anatolia, en Turquía), ha sido tradicionalmente identificado con Dionisos y asociado a Zeus, a Perséfone o a divinidades como Cibeles o Mercurio. Lo más interesante de su culto es su carácter mistérico, ya que conllevaba cierto tipo de iniciación y guía por parte de sus adeptos y seguidores. Las primeras referencias literarias al dios aparecen en el siglo V a. C., aunque los datos arqueológicos no atestiguan la práctica de su culto hasta principios del período helenístico. Por aquel entonces, el culto a Sabacio arraigó con fuerza en Asia Menor y fue común en lugares como Lidia o Pérgamo, desde donde se cree que pasó a ser popular en el mundo romano. Su presencia en Roma se documenta en torno al año 139 a. C., ya que autores como Valerio Máximo, en su obra *Facta et dicta memorabilia* (1.3.2) señalan la expulsión de la ciudad por parte de Cornelio Hispalo de judíos y astrólogos que podrían estar propagando estas creencias.

En torno al año 15 a. C., en época augustea, el culto a Sabacio se encontraba ya en las fronteras septentrionales del imperio, tal como atestiguan los restos arqueológicos hallados. La amplia propagación del culto nos revela su popularidad y calado en la sociedad romana, caracterizada por su movilidad a lo largo y ancho del Mediterráneo. Cuando el Vesubio entró en erupción, muchos de los habitantes de Campania también se habían iniciado en estos ritos mistéricos. Las excavaciones realizadas en el edificio pompeyano en el que se encontraron tanto las manos de culto a Sabacio como el altar indican que el complejo fue levantado a partir del año 62/63 d. C., probablemente tras el gran terremoto, y que experimentó alguna remodelación poco tiempo después. Quizás en las décadas anteriores al terremoto el culto se afianzó en la ciudad y alguno de sus miembros cedió una antigua propiedad, o bien, tras el terremoto, se acondicionó el espacio para un grupo cada vez más numeroso de miembros. La popularidad que el culto adquirió en décadas anteriores queda demostrada por los hallazgos de manos de bronce similares encontradas en las ciudades de Pompeya y Herculano.

Sea como sea, las dos manos de bronce localizadas en el edificio que hemos descrito al principio de este capítulo nos indican que en este complejo se practicaba el culto mistérico a este dios. Algunos autores han sugerido que la estancia abierta al peristilo, con un podio y ricamente decorada, podría ser el lugar donde se llevaban a cabo los ritos relacionados con este culto, emulando la simbología asociada a

Sabacio. Delante de esta estancia, un pequeño altar permitiría realizar sacrificios u ofrendas como parte de las prácticas establecidas. El complejo, además, contaba con espacios abiertos y de reunión, y también disponía de dos salas, una de ellas claramente un triclinio, donde podían celebrarse banquetes y otros actos de iniciación.

Si reflexionamos sobre el carácter mistérico de este culto, al que no todo el mundo tenía acceso y que requería unos ritos de iniciación, el hecho de que su localización estuviera en un espacio discreto, dotado de privacidad desde el exterior, cobra más sentido. Quienquiera que caminase por la calle desde la que se accedía al complejo no sabría si se trataba de una vivienda más o de un establecimiento de tipo productivo o comercial, y difícilmente podría imaginar lo que sucedía dentro de sus muros a no ser que fuese uno de sus seguidores. Sus ceremonias y ritos, como en el caso del culto a Isis o Esculapio, se desarrollaban en espacios cerrados al exterior y en un entorno de completo recogimiento.

30

Procesiones en Pompeya

Restos de una escena de procesión de la diosa Minerva, procedente de la

Vía de la Abundancia.

SACAR A PASEAR A LOS DIOSES

Varias veces al año, coincidiendo con las principales festividades religiosas, las calles de Pompeya se convertían en avenidas procesionales donde fieles devotos acompañaban a los dioses y los sacaban a pasear a través de distintas rutas. La música, las oraciones y el desfile visual que estos actos constituían mostraban la devoción que los ciudadanos de Pompeya profesaban a sus dioses. Seguro que te resulta familiar y cotidiano, pues sería algo parecido a las procesiones religiosas actuales.

Una de las escenas que mejor ilustran estas celebraciones se extrajo de la fachada de una de las arterias principales de Pompeya. Se trata de una pintura hallada en 1825 en la estrecha fachada de una tienda de la Vía de la Abundancia, en la que podemos ver parte de una de esas procesiones religiosas. Un análisis detallado nos permite averiguar qué tipo de procesión se quiso representar. Los restos conservados nos muestran a cuatro hombres que portan un *ferculum* de madera, mientras parecen avanzar al unísono. En esta pequeña representación no podemos escuchar la música y el ruido que los acompañaba, pero, si observamos la escena con atención, podemos percibir sus ecos. En la parte posterior de la estructura de madera, que se parece a un templo decorado con guirnaldas vegetales, adivinamos parte del cuerpo de la diosa Minerva —identificada a través de su escudo— ; delante de la diosa, un individuo trabaja con una tabla de madera, mientras que otros dos se disponen a serrar un tablón; finalmente, el grupo se ve precedido por una representación de Dédalo, que observa el cuerpo sin vida de su sobrino Perdiz.

Se cree que esta escena representa un momento específico, algo idealizado, de la procesión a la diosa Minerva que tendría lugar durante los Quinquatria, su festival más importante. Estamos sin duda ante una de las tantas procesiones que se celebrarían en Pompeya a lo largo del año. De hecho, los cultos principales de los que se han hallado pruebas arqueológicas en la ciudad gozaron de importantes festivales religiosos asociados a ellos. En este caso, dentro de Pompeya se han encontrado pruebas de la celebración de *ludi* —juegos— y procesiones dedicadas a Minerva, Apolo, Júpiter, Isis, Venus y, posiblemente, Cibeles. A pesar de que el templo de esta última divinidad no ha sido hallado, poseemos un documento iconográfico único que demuestra en parte su existencia:

una escena de procesión que nos muestra a Cibeles sobre un *ferculum*, ataviada con túnicas de color púrpura, corona torreada, una pátera y otros atributos. Otras 18 personas completan el conjunto, sosteniendo diferentes objetos rituales, de sacrificio e instrumentos musicales, y un nicho con un herma de Dioniso remata la escena.

PROCESIONES CALLEJERAS

Las pinturas, la epigrafía, las esculturas y las inscripciones nos dan las claves de la existencia de las procesiones que se celebraban y nos muestran cómo eran vividas en la ciudad. Aunque no ha sido posible reconstruir con exactitud la ruta que seguía cada procesión, podemos afirmar con certeza que terminarían en el templo de la divinidad. En algunos casos, sin embargo, tenemos pequeños datos sobre las rutas establecidas y sobre los lugares en los que se celebraban. La inscripción funeraria de Aulo Clodio Flaco, por ejemplo, menciona la celebración de los Ludi Apollinares y de una procesión que tuvo lugar en el foro de la ciudad, de modo que podemos imaginar una ruta procesional en las inmediaciones del foro que terminaría en el santuario dedicado al dios Apolo. También disponemos de una pintura de la Casa de las Bodas de Hércules que nos muestra la llegada de una procesión de Isis ante Venus Pompeyana y el inicio de una procesión a Hércules desde el templo de esta última diosa. Si consideramos la ubicación de los templos de las divinidades, podemos deducir que las rutas pasarían por estos lugares y por otros espacios adyacentes cargados de significado. En el caso de las anteriores divinidades, todas ellas relacionadas, las procesiones tendrían un recorrido más largo y probablemente atravesarían parte de la larga Vía de la Abundancia. En el caso de Minerva, que ilustra este capítulo, es posible que las procesiones en su honor se iniciaran en la Puerta de Estabia, para dirigirse después hacia el templo de la diosa a través de la manzana del teatro. En función de la festividad celebrada, algunas procesiones incluso salían de la ciudad como parte de su recorrido. Este es el caso de la Navigium Isidis, que se dirigiría al mar bien a través de la Puerta Marina, bien a través de la Puerta de Estabia.

Si tenemos en cuenta el número de fiestas religiosas celebradas en Pompeya en las que probablemente se habrían celebrado procesiones, es posible imaginar que estas últimas ocuparan las calles de la ciudad en distintas épocas del año y de forma casi continua. En este sentido, la evidencia ha revelado algo muy curioso: se trata de una organización del calendario que evitaría que las celebraciones se solaparan. Si nos

fijamos en el siguiente cuadro, podemos ver que la mayor parte de las festividades de las principales divinidades de Pompeya caen en un período específico del año, lo que hace que nos planteemos una pregunta… ¿se celebraban el resto de los eventos, como los grandes juegos, en momentos en los que las procesiones no tendrían lugar?

FECHA	DIVINIDAD —FESTIVIDAD
1 de enero	Asclepio
5 de marzo	Isis, Navigium Isidis
19 – 23 de marzo	Minerva, Quinquatria
1 de abril	Venus, Veneralia
23 de abril	Venus, Vinalia
6 – 13 de junio	Apolo, Ludi Apollinares
20 – 30 de julio	Venus, Ludi Victoriae Caesaris
12 de agosto	Hércules
12 de agosto	Isis, Lychnapsia
12 de agosto	Venus, Venus Victrix
19 de agosto	Venus, Vinalia
5 – 19 de septiembre	Júpiter, Ludi Romani
23 de septiembre	Apolo
26 de septiembre	Venus, Venus Genetrix
14 – 28 de octubre	Ludi Capitolini
28 de octubre-3 de noviembre	Isis, Inventio Osiridis
13 de noviembre	Júpiter, Ludi Plebei

31

¿Una comunidad judía en Pompeya?

Escena llamada del Juicio de Salomón, procedente de la Casa del Médico.

DE JUDEA A POMPEYA

Uno de los hallazgos más notorios que nos ha legado Pompeya es un fragmento de pintura que tradicionalmente ha sido interpretado como el Juicio de Salomón, narrado en el Libro de los Reyes del Antiguo Testamento. A primera vista, la escena se muestra dramática: Salomón aparece sobre un podio acompañado por dos personajes, y ante ellos una mujer, de rodillas, ruega desconsolada. Detrás de ella, sobre una mesa, un soldado se dispone a cortar con un gran cuchillo a un niño, ante el que hay otra mujer de pie. La escena es observada por otros soldados y personajes que visten túnicas de colores. A pesar del dramatismo evidente en el gesto de la mujer arrodillada y en la escena casi de sacrificio, un análisis detenido hace que nos demos cuenta de

que se trata de un acontecimiento escenificado por pigmeos. En el arte romano, los pigmeos se utilizaban como representaciones grotescas y humorísticas de los habitantes de tierras ignotas de África. A la vista de estos detalles, algunos autores han indicado que, en este ejemplo, no solo se está utilizando a los pigmeos para evocar un contenido de manera humorística, sino que se está representando a los judíos como pigmeos. Según estos autores, estaríamos, por tanto, ante una visión peyorativa de los judíos —y de sus creencias— en el arte romano. Esta interpretación no resulta extraña si consideramos que en lugares como Alejandría, uno de los grandes puertos mediterráneos en la órbita romana, existieron algunos movimientos contra los judíos. Recordemos que, desde la vecina Puteoli, Pompeya estaba a tan solo unos veinte días de Alejandría por ruta marítima.

Sea como sea, como arqueólogos que somos en esta visita a Pompeya debemos considerar con más detalle el contexto de esta escena. La pintura forma parte de un programa decorativo compuesto por seis paneles figurados —dos de los cuales representan a pigmeos— que adornaban el peristilo de la Casa del Médico. Además, estas dos pinturas con pigmeos muestran escenas relacionadas con el Nilo y con Egipto. ¿No llama la atención que solo una escena, de las seis, se refiera a estos judíos de manera tan particular? Fijémonos bien. Recientemente, las vestimentas de los soldados han sido relacionadas con modas provenientes de Alejandría. Este hecho no es de extrañar si en el programa decorativo hay dos pinturas que evocan paisajes de las tierras del Nilo, pero… ¿y si esta escena estuviera representando algo más?

En este sentido, y considerando que incluso las vestimentas de los soldados han sido relacionadas con modas provenientes de Alejandría, autores recientes sugieren que la escena que abre este capítulo podría hacer referencia a la historia de Bakenrenef, un faraón de la dinastía XXIV de Egipto que reinó alrededor de los años 718 − 712 a. C. Según esta reinterpretación, lo que nos ha llegado a través de diversas fuentes incluye un pasaje en el que el sabio faraón tiene que decidir sobre la potestad de un niño. No es mi intención decantarme por una u otra teoría, pero sí destacar que los tintes egipcios de esta interpretación encajan con la temática nilótica del resto de las escenas del programa decorativo al que pertenece. Si consideramos que en Pompeya se han reproducido muchas obras de arte conocidas en la Antigüedad cuya popularidad en el mundo antiguo ignoramos, esta podría ser una de ellas.

EVIDENCIA POMPEYANA

A esta sugerente pintura, sin embargo, debemos añadir un sugerente grafito proveniente de la casa IX.1.26. En el triclinio, en una de sus paredes, se encontró la inscripción «SODOM[A] / GOMOR[R]A» (*CIL* IV.4976). Este grafito, que hace referencia directa a dos pasajes del Génesis (13.13; 19.24), da lugar a varias interpretaciones y plantea algunas preguntas. ¿Este autor, que alude a la vida lujuriosa que se llevaba en algunas ciudades romanas, era judío o cristiano? ¿Se refería con ello a la destrucción sufrida por Pompeya durante el terremoto del año 62/63? ¿O, por el contrario, era un comentario realizado por un testigo de las horas iniciales de la erupción? También es bastante posible que este grafito fuera realizado tiempo después por alguno de los visitantes que volvieron a la ciudad a recuperar materiales preciosos, pero ya fuera judío, cristiano o simplemente un pagano conocedor del pasaje, lo cierto es que el autor o autora del grafito demuestra que en esa época algunos individuos tenían conocimiento del Génesis y que este, de una manera u otra, estaba presente en el imaginario colectivo romano. Como podrás observar, en muchas ocasiones un hallazgo arqueológico genera más preguntas que respuestas. Y esto no es negativo, ya que nos permite explorar, a través de las múltiples opciones, un sinfín de escenarios que en muchos casos nos llevan a desvelar otras piezas de ese puzle incompleto que es el pasado.

En nuestra pequeña investigación sobre la posible presencia de una comunidad judía en Pompeya disponemos también de algunos supuestos nombres judíos que han sido evidenciados en documentos de venta o en rótulos pintados sobre ánforas. Algunos de estos «dipintos» sobre ánforas fueron hallados en la taberna de Lucio Vetucio Plácido (I.8.8 – 9). Tradicionalmente se interpretaron como nombres de judíos, aunque es muy probable que se trate de listas de productos y que estos provengan de tierras lejanas, de modo que estos datos solo confirmarían que Pompeya tenía nexos comerciales con Judea. Además, algunos nombres como María o Martha, de origen judío, aparecen en inscripciones que indicarían la presencia de esclavos o de comerciantes en Pompeya con nexos con Judea.

Esto nos lleva de vuelta a nuestra pregunta inicial. ¿Existió entonces una comunidad judía en Pompeya? La existencia de población judía en la zona de Campania ha sido atestiguada y, por una cuestión de probabilidades, se ha afirmado que en Pompeya también debió de existir una comunidad de este tipo. Pero debemos ser cautos a la hora

de lanzar conclusiones. La existencia de nombres convencionales provenientes de Judea o de productos relacionados con aquella región no es un indicador suficiente para confirmar que existió una comunidad judía en la ciudad. Tampoco es suficiente para afirmar que se practicaba el judaísmo. Como mucho, los datos actuales nos permiten afirmar que algunos judíos visitaron la ciudad, quizá como esclavos o comerciantes, y que, en el imaginario colectivo romano, el pueblo judío y su cultura habían calado hasta el punto de estar presentes a través de referencias iconográficas o textuales. En arqueología, sin embargo, tenemos que aceptar las limitaciones cuando no podemos afirmar con rotundidad una posible interpretación. Y este es nuestro caso ahora mismo. La existencia de una comunidad judía en Pompeya continúa pendiente de nuevos datos o descubrimientos que puedan nutrir el escaso —y ambiguo— corpus que poseemos.

32

¿Una comunidad cristiana en Pompeya?

Calco en yeso de un grafito encontrado en la Palestra Grande y diseño del mismo.

LOS PRIMEROS CRISTIANOS DE LA CIUDAD

¿Y qué hay de los cristianos?, te preguntarás. Estrechamente ligada a la hipótesis de la existencia de una comunidad judía, surgió la pregunta referente a los cristianos. Una teoría alimentó la otra, y ambas ideas comenzaron a tomar fuerza basándose más en la interpretación sesgada

de la época que en la evidencia arqueológica. En el caso de los cristianos, sin embargo, resulta bastante más fácil encontrar el origen de la teoría que defiende a capa y espada su presencia en la ciudad. Curiosamente, no está relacionada con la arqueología ni con otra ciencia. Corría el año 1834 y la fascinación por las ciudades destruidas por el Vesubio ya había calado a lo largo y ancho de Europa y otros continentes. Ese mismo año, Edward Bulwer-Lytton publicó su aclamada novela *Los últimos días de Pompeya* y, haciendo gala de sus dotes como escritor, decidió incluir a un grupo de cristianos como habitantes de la mítica ciudad destruida por el Vesubio. Edward Bulwer-Lytton no fue el primero en utilizar Pompeya como escenario novelado en el que los cristianos tuvieran protagonismo, pero sí fue quien alcanzó una fama global con su obra. A partir de aquí, el resto es historia.

En 1834, ni siquiera se habían hallado todavía pruebas arqueológicas de la presencia de individuos de origen judío o de una posible presencia cristiana que llevara a los arqueólogos de fe católica a ver en Pompeya una de esas ciudades romanas donde pequeñas comunidades, perseguidas y aisladas, profesaban sus creencias al margen de la religión romana oficial. Aun así, la potente maquinaria de la imaginación popular hizo su trabajo a medida que la obra de Edward Bulwer-Lytton adquiría fama, de modo que, cuando las primeras evidencias arqueológicas relativas a este tema fueron descubiertas, ya era demasiado tarde. La interpretación de los autores más católicos o cristianos estaba fuertemente influenciada por la leyenda que ya se había forjado, y se partió de la base de que esa comunidad sin duda alguna debió de existir. Para sostener la versión, se comparó Pompeya con la vecina Puteoli, donde sí se supone que existió una comunidad de cristianos, ya que, según el Libro de los Hechos de los Apóstoles (28:13 − 14), San Pablo pernoctó en la ciudad. Y, poco a poco, estas *fake news* en torno a Pompeya fueron alimentándose unas a otras, llegándose incluso a la conclusión de que esos primeros cristianos habrían llegado a Pompeya a través de Puteoli.

LA EVIDENCIA POMPEYANA

Tras la publicación de la novela, tres han sido las inscripciones que han alimentado este debate. La primera de ellas, hallada en una casa cercana al anfiteatro, es una inscripción que dice: «Rex es», esto es: «Tú eres rey» (*CIL* IV.10193). La segunda es un grafito que podría contener

la palabra «christianos» (*CIL* IV.679) y que fue hallado en la casa VII.11.11, interpretada como *hospitium* o establecimiento a modo de albergue. Al estar escrito en carboncillo, este grafito acabó desapareciendo muy pronto, de modo que su análisis actual resulta imposible. Las distintas y fragmentarias interpretaciones que nos ha dejado han variado desde menciones a nombres propios hasta una lista de productos, reinterpretándose incluso la supuesta palabra «christianos». Finalmente, la tercera inscripción que ha sido presentada como ejemplo de la presencia de cristianos en Pompeya es el palíndromo «ROTAS-SATOR», como observamos al inicio de este capítulo. No obstante, como veremos en capítulos posteriores, de hecho, se trataba de un pasatiempo literario romano encontrado en otras partes del imperio, y no fue hasta finales del siglo II d. C. cuando adquirió, probablemente, un significado cristiano.

Por tanto, de toda la evidencia aquí mencionada solo la hipotética inscripción que contiene la palabra «christianos» podría aportar algún dato significativo al debate. Sin embargo, hoy en día se ha perdido y no podemos reexaminarla. Si fuera cierto que el grafito hallado en este establecimiento contuviera la palabra «cristianos», estaríamos ante una prueba que demostraría que estos, como comunidad, estaban ya presentes en las últimas décadas de vida de la ciudad. Pero seamos claros: este grafito no confirma, ni mucho menos, la presencia de una comunidad cristiana consolidada en Pompeya con un espacio ya establecido para el culto. Todas las teorías al respecto son más fruto de la imaginación popular que de una realidad arqueológica contrastada. Para poder confirmar la presencia de cristianos en la ciudad, tendremos que esperar a nuevos descubrimientos que puedan cambiar siglos de creencias o que incluso aporten más luz sobre la evidencia que ya poseemos. Como ha sucedido con las recientes excavaciones y la debatida fecha de la erupción. Lo que sí que podemos hacer, por ahora, es centrarnos en otras personas asociadas a la esfera religiosa oficial de la ciudad, de quienes tenemos más datos. ¿Continuamos con nuestra visita al pasado?

33

Sacerdocios en Pompeya

ENTRE LO RELIGIOSO, LO POLÍTICO Y LO SOCIAL

Estatua de Eumaquia, procedente del gran complejo homónimo en el foro.

Del culto a los dioses que hemos visto en capítulos anteriores —y de otros cuyos templos o lugares de culto no han sido encontrados— se

encargaban los sacerdotes y sacerdotisas. Venus, Ceres, Marte… incluso los propios emperadores disfrutaron de sacerdotes y sacerdotisas encargados de su culto. Sin embargo, debemos recordar que el sacerdocio, en época romana, era muy distinto al actual. Los sacerdocios del mundo antiguo tenían más que ver con la esfera social y política que con el cuidado pastoral o espiritual. En la antigua Roma, y en Pompeya, eran una forma de ascenso social e incluso de influencia política. Normalmente, los individuos eran nombrados por elección popular y pertenecían a colegios organizados que estaban a cargo de un culto específico. Quienes ostentaban estos cargos combinaban la celebración de sacrificios y ceremonias religiosas con el consejo religioso en la administración ciudadana. Su trabajo se movía, por tanto, entre lo religioso y lo político. Era tanta la importancia de estos cargos que Cicerón llegó a afirmar: «Entre las muchas cosas (…) que nuestros ancestros crearon y establecieron bajo inspiración divina, nada merece más mención que su decisión de confiar la adoración a los dioses y los más altos intereses del estado a los mismos hombres» (*Dom.* 1.1). Algunos autores consideran que el sacerdocio del culto a la familia imperial era el cénit de la carrera de cualquier ciudadano. Además, algunas inscripciones votivas procedentes de recintos religiosos como el santuario de Apolo fueron dedicadas por individuos que ostentaron varios cargos sacerdotales, como Espurio Turriano Próculo Geliano (*CIL* X.797).

Al convertirse en colonia romana, los sacerdocios de Pompeya también experimentaron cambios, adaptándose por completo al modelo establecido en Roma. En la ciudad existieron «pontífices» que administraban la ley religiosa y se encargaban del calendario de festividades religiosas y de aspectos como la organización funeraria. Por su parte, los «augures» eran quienes interpretaban los mensajes de los dioses. También había sacerdotes y sacerdotisas públicos. Además, hubo sacerdotes encargados de los cultos en barrios y *vici* —o asentamientos rurales dependientes de Pompeya—. En cuanto al cargo de sacerdote augustal —una orden (*sodalitas*) encargada del culto a Augusto y a los Julio-Claudios—, solo podían ocuparlo hombres libres y ricos. En Pompeya este privilegio únicamente se ha documentado en una docena de individuos, y tan solo dos de ellos fueron lo suficientemente relevantes como para pasar a formar parte del *ordo decurionum*. Los sacerdotes augustales tenían como asistentes a los *ministri Augusti*, que eran esclavos u hombres libres; otro grupo distinto, pero al mismo nivel, eran los *ministri Fortunae Augustae*, emplazados en el templo homónimo

fuera del foro, de cesión privada, que ya hemos visitado en un capítulo anterior.

SACERDOTISAS POMPEYANAS

Como habrás podido observar, el mundo del sacerdocio estaba perfectamente estructurado y jerarquizado. De manera excepcional, acogió también a figuras femeninas provenientes de las familias más ricas de Pompeya. Este dato es de suprema importancia si consideramos, como veremos en el siguiente capítulo, que las mujeres estaban excluidas de la vida política de la ciudad. De hecho, este era el único espacio donde ellas, las invisibles de la sociedad romana, tuvieron cabida de manera pública y notoria. Aunque no todas, por supuesto, ya que solo podían presentarse como candidatas las mujeres que provenían de familias ricas y pudientes.

En Pompeya, las sacerdotisas se encargaron de los cultos a Venus y a Ceres —*sacerdos publica Veneris* o *sacerdos publica Cereris*—, pero apenas unos pocos ejemplos nos permiten rastrear la identidad de unas mujeres que, de no ser por su influencia social y el cargo que ostentaron, habrían sido borradas de la historia. Y la sacerdotisa Eumaquia, cuya escultura abre este capítulo, es uno de estos ejemplos. Poco sabemos de esta mujer más allá de lo que algunas inscripciones nos mencionan. En este sentido, se ha sugerido que su padre, Lucio, pudo dedicarse a la producción alfarera asociada a la industria vinícola. Así lo demostrarían algunas inscripciones halladas en material cerámico, que sitúan a este pompeyano en la tardorrepúbica. De Eumaquia destaca su influencia para llevar a cabo la gran empresa arquitectónica levantada en el foro de Pompeya. Así, durante los cambios que experimentó esta plaza pública, asociados al culto imperial, esta mujer dejó constancia de su poderío a través de un edificio inspirado en Livia y en la propia Roma, que visitaremos más adelante en nuestra historia. Más que poder político, se cree que su prestigio fue económico y social, quizás gracias a su matrimonio con Marco Numistrio Frontón, que fue edil en los años 1 – 2 d. C. y después falleció. Así, con una gran fortuna, quizás heredada, Eumaquia se posicionó como benefactora de su familia, levantando incluso una tumba en memoria de su familia para desafiar así el umbral del olvido tras la muerte. Su tumba es, hasta ahora, la más monumental hallada en la ciudad.

Otra conocida sacerdotisa, Mamia, fue la benefactora de un gran edificio en el foro. La inscripción hallada en el mismo ha generado un

intenso debate sobre su posible comisión del templo al Genio de Augusto, del que ya hemos hablado anteriormente. Su tumba, de un particular diseño, se situó en un espacio cedido por decreto de los decuriones debido a su cargo público e influencia. El lugar donde se levantó, a la entrada de la ciudad, recordaba a cualquier viajero la existencia de una mujer que había sorteado todos los obstáculos sociales para pasar a la historia. En la actualidad, solo conocemos la identidad de otras dos sacerdotisas: Holconia, probablemente la hija de Marco Holconio Rufo, y Elia, la hija de Gneo Aleio Nigidio Mayo —esta última en época neroniana—. ¿Cuántas otras mujeres permanecen a la espera de que su identidad sea rescatada del olvido de la historia?

POLÍTICA

34

La vida política en Pompeya

Estatua de Marco Holconio Rufo, procedente de la Vía de la Abundancia.

TRAS LAS HUELLAS DE LA POLÍTICA POMPEYANA

El objeto que se encuentra sobre estas líneas estuvo expuesto en uno de los lugares más visibles de Pompeya: el cruce de la Vía Estabiana y la Vía de la Abundancia. Bajo un arco de cuatro lados, en uno de sus pilares, esta estatua de Marco Holconio Rufo, acompañada de su correspondiente inscripción dedicatoria, ha impresionado a los viandantes romanos, a los arqueólogos que siglos después la rescataron del *lapilli* y a quien la observa hoy en día.

Este es uno de los pocos ejemplos que permiten contemplar el escaparate propagandístico de esculturas e inscripciones que conmemoraban a los políticos más insignes de la ciudad en el foro, en los espacios públicos y en los lugares más concurridos. Desgraciadamente, el pillaje y las labores de salvamento de materiales —que se concentraron en la zona del foro tras la erupción— no han permitido rescatar esculturas tan completas, asociadas a su contexto, como la que aquí presentamos. En el momento de su descubrimiento, la estatua de Marco Holconio Rufo aún presentaba restos de los colores que la decoraban y, junto con otras esculturas —entre ellas una dedicada a Holconia, su hija y sacerdotisa pública—, aun mostraba la influencia que este político tuvo en la ciudad. Si visitas Pompeya, podrás observar que el basamento sobre el que se exhibió esta gran escultura permanece *in situ*, mientras que la estatua está expuesta en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La historia de Marco Holconio Rufo, en la que nos centraremos más adelante, representa la excelencia en la carrera política de quienes gobernaron la ciudad desde su deducción colonial en el año 80 a. C. Pompeya nos ha abierto una ventana al mundo político perfectamente organizado de la antigua Roma.

El sistema de gobierno de la ciudad se basaba en el de la Roma republicana y, en el caso concreto de Pompeya, su carácter democrático se ganó la atención de Cicerón. Este autor, en contra del deseo de colocar a dedo a ciertos candidatos en la vida política por parte de Julio César, llegó a replicar que esto sería más fácil en Roma que en la propia Pompeya, tal y como refiere Macrobio en su obra *Saturnalia* (2.3.11). Pero ¿era Pompeya tan democrática como la muestran las fuentes? Como veremos en el siguiente capítulo, probablemente no tanto. El gobierno local estaba formado por ciudadanos que vivían en Pompeya o en sus inmediaciones y que poseían una intachable reputación. Aunque su ámbito de influencia abarcaba la urbe y el territorio, en la ciudad tenían un espacio físico concreto. En el caso de Pompeya, estos edificios han sido identificados en la zona sur del foro. Sin duda, la basílica,

ubicada en el extremo suroccidental del foro y construida en el siglo II a. C., sería uno de ellos. En el otro ángulo, el suroriental, los arqueólogos identificaron el *comitium* o sede del colegio electoral, donde se haría el recuento de votos. Curiosamente fue construido en época samnita, y durante la fase romana de la colonia acogió numerosos anuncios electorales en su fachada. Junto a este espacio, los tres edificios que cierran el foro por el sur han sido tradicionalmente identificados como el archivo de la ciudad —*tabularium*—, la sala de reuniones del consejo cívico —*curia*— y el edificio de los duoviros que gobernaban la ciudad. Un pórtico conectaba estos edificios con el «comicio» y la basílica. El sur de la plaza, por tanto, presentaba, conectados por el pórtico, todos los edificios asociados al gobierno de la ciudad.

UN SISTEMA ORGANIZADO

Pero… ¿cómo era el sistema político de Pompeya? El sector más importante de la esfera política estaba representado por el grupo encargado de la administración ciudadana, lo que sería el senado local. En las ciudades se llamaba «ordo», y a sus integrantes se los conocía como «decuriones». Los miembros que ejercían cargos políticos pasaban a formar parte de este grupo de por vida; además, algunos individuos podían ser nombrados con posterioridad, de manera excepcional. El senado local lo integraban unos cien decuriones, que se encargaban de actividades de control y de carácter consultivo-legislativo. Como miembros de este senado local, gozaban de privilegios específicos, como disponer de asientos reservados en espectáculos y eventos públicos, o la posibilidad de tener alojamiento gratuito en algunas ocasiones. Este grupo tenía la potestad de otorgar tumbas y estatuas honoríficas a los ciudadanos más insignes de la ciudad, supervisaba la actividad edilicia en la urbe y controlaba aspectos de la vida pública, administrativa y religiosa.

Los magistrados eran los que gobernaban la ciudad, y este era un cargo desde el que podía hacerse carrera política. La carrera política de un pompeyano sería la siguiente: inicialmente, sería elegido como edil, un cargo que, en ocasiones, aparece referido como «duoviro encargado de calles, espacios religiosos y públicos». Los ediles se ocupaban del ámbito edilicio y controlaban los servicios que ofrecía la ciudad (desde el aprovisionamiento hídrico hasta la seguridad y mantenimiento de edificios). Para llegar a duoviro, el candidato tenía que haber sido edil

con anterioridad, normalmente unos tres o cinco años. Sus tareas abarcaban el sector ejecutivo y judicial, y tenían el poder de convocar y presidir el senado local —llamado *ordo decurionum*— y el consejo, además de aplicar los decretos de este último, custodiar el erario y administrar justicia. Cada cinco años, los duoviros en mandato asumían el título de quinquenales y se encargaban, así, de realizar el censo completo de los ciudadanos de Pompeya. Además, podían nombrar nuevos candidatos al *ordo decurionum* para cubrir las vacantes. En ciertas situaciones se nombraban cargos excepcionales, como prefecturas que servirían para complementar la pareja de duoviros.

Por otro lado, Pompeya era el centro de un *territorium* que dependía directamente de la ciudad, y estos pequeños centros de las afueras, conocidos como *pagi*, conllevaban la existencia de magistraturas de carácter menor, los *magistri* o *ministri pagi*. Se trataba de candidaturas anuales, nombradas por elección y organizadas en *collegia*, que dependían de los duoviros y ediles de la ciudad de Pompeya. Por su carácter autónomo, era el lugar donde tuvieron cabida muchos libertos como método de participación y promoción.

Finalmente, como institución política también tendríamos el *comitium* o asamblea del pueblo. Esta incluía a todos los hombres adultos mayores de 25 años, ciudadanos y libres, que se encargaban sobre todo de votar a los magistrados en las elecciones de Pompeya. Estas elecciones, de carácter anual, tenían lugar en marzo, y los candidatos elegidos iniciaban su mandato el 1 de julio de ese mismo año. La esfera política estaba altamente influenciada por asociaciones religiosas y de artesanos, así como por mercaderes y banqueros. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, los sacerdocios, en la esfera religiosa, fueron una forma de ascenso social e influencia política.

La carrera política mencionada anteriormente sería la que seguiría, de forma general, cualquier pompeyano. Sin embargo, hubo algunos que destacaron por su excelencia. Este es el caso de Marco Holconio Rufo, protagonista de este capítulo. Entre otras cosas, fue elegido duoviro no una, ni dos… sino hasta cinco veces. Esto nos demuestra la importancia e influencia que tuvo en la ciudad. Ocupó incluso el cargo de *quinquennalis*, que, como hemos visto, era el más elevado. Conozcamos un poco más a nuestro político estrella, un individuo que, además, vivió uno de los momentos más interesantes y decisivos de la política romana: los años iniciales del imperio de Augusto.

Marco Holconio Rufo pertenecía a una de las familias más poderosas de Pompeya, la *gens* Holconia. Su presencia en la ciudad aparece en

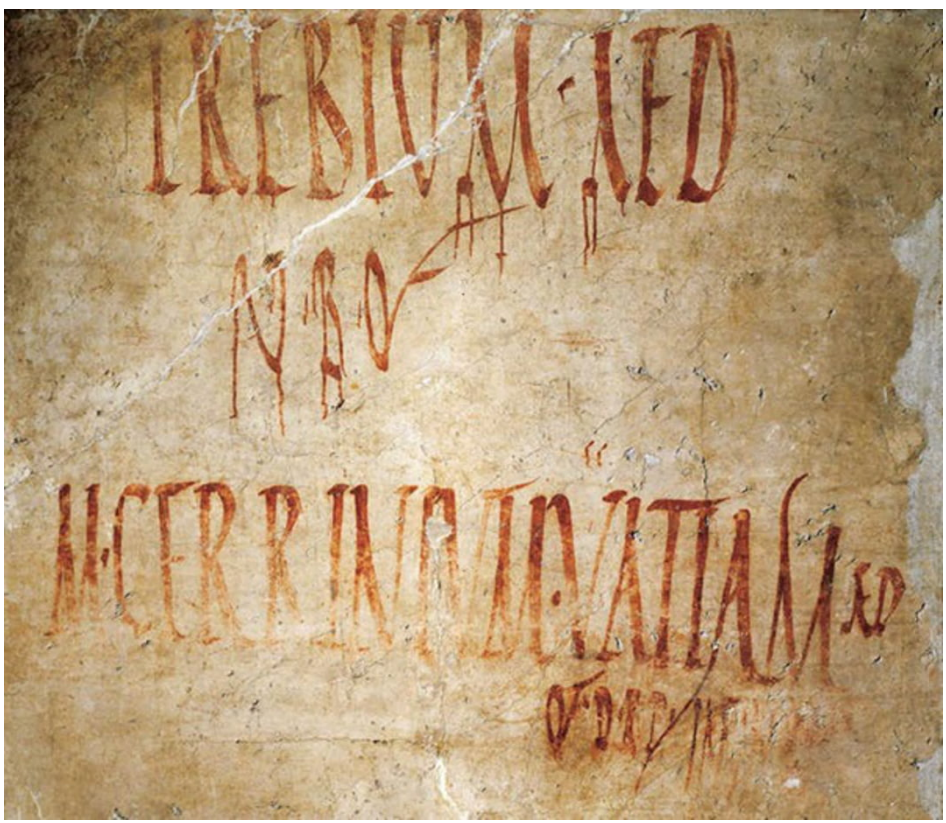
época de Augusto y se prolonga hasta la destrucción del año 79 d. C. La identificación de miembros de esta familia como partícipes de la vida pública y política de la ciudad demuestra la capacidad de influencia que tuvo durante décadas. De todos los que se han identificado, sin embargo, es Marco Holconio Rufo quien destaca por su excelencia, incluso por encima de su hermano. Junto con este, Marco Holconio Céler, renovó el teatro en época de Augusto, recibiendo por ello un sitio reservado en uno de los lugares más privilegiados. Como podemos ver, los magistrados financiaban proyectos arquitectónicos y espectáculos en favor de la ciudad durante su mandato. La inscripción de la base que sustenta la estatua que aquí presentamos nos indica que, a lo largo de su carrera política, Marco Holconio Rufo acumuló los cargos de duoviro, quinquenal, tribuno militar por petición popular, sacerdote de Augusto y patrón de la colonia (*CIL* X.830). Este último cargo revela que este pompeyano llegó a representar los intereses de la ciudad en la propia Roma. Pero la inscripción que acompaña la estatua nos da un dato mucho más curioso: la vinculación de Holconio Rufo con los círculos del propio Augusto. La prueba de esto es que ostentó el cargo de sacerdote de Augusto justo cuando el primer emperador de Roma estaba en el poder. Además, entre los títulos que ostentó está el de tribuno militar por petición popular, hecho que se refiere a un título honorífico otorgado por el propio Augusto a petición de la comunidad local.

Si nos detenemos unos instantes a pensarlo, es fácil comprender, conociendo todos estos datos, que la estatua de Marco Holconio Rufo presidiera una de las arterias más importantes de la ciudad. Su gran carrera política, marcada por los lazos con el emperador, lo llevó a erigirse como una de las figuras más influyentes del momento en la colonia. Y esta es, quizá, la razón por la que aparece vestido como militar. Marco Holconio Rufo participó activamente en la revolución cultural que vivió la propia Roma tras tumultuosos años de conflicto y crisis. El orden establecido por Augusto y el nuevo lenguaje imperial estaban llegando a Pompeya a través de su papel como político.

35

Elecciones en Pompeya

CAMPAÑAS ELECTORALES



Fragmento de programa electoral de una fachada pompeyana.

Pero… ¿cómo pasó Marco Holconio Rufo a formar parte de la vida política de la ciudad? Esta pregunta nos lleva directamente a uno de los temas más candentes —y contemporáneos— de la esfera política: el mundo de las elecciones. El objeto que abre este capítulo ejemplifica muy bien los aspectos más cotidianos de las elecciones que se celebraban en el mundo romano. Las excavaciones realizadas en Pompeya nos han legado miles de anuncios electorales, conocidos como *programmata*, y su carácter excepcional nos permite reconstruir cómo era la vida política, a efectos prácticos, en esta colonia. Si visitas la ciudad hoy en día, aún podrás verlos en algunas fachadas conservadas, pero si hubieras visitado Pompeya antes de la erupción… estarían por todas partes.

Las elecciones, de carácter anual, tenían lugar en marzo y los candidatos elegidos iniciaban su mandato el 1 de julio de ese mismo año. Al igual que sucede en la actualidad, en época de elecciones Pompeya sería un lugar muy concurrido. Desde los meses previos a la fecha de votación, se respiraría un ambiente de competición, inquietud e incertidumbre, en el que los contrincantes y candidatos de todas las facciones tratarían de ganarse el voto de los pompeyanos a través de todos los medios posibles. Un fresco de la Casa del Panadero (VII.3.30), en el que se muestra a un hombre vestido con toga —probablemente un candidato— distribuyendo pan a tres personas, ejemplifica muy bien los actos de beneficencia realizados antes, durante y tras las elecciones. Sabemos que no existían partidos políticos como en la actualidad, pero lo que veremos a continuación sin duda alguna tiene muchas reminiscencias contemporáneas.

Como hemos visto en el capítulo anterior, solo los hombres mayores de 25 años, ciudadanos y libres, podían votar. En el caso de Pompeya, se estima que serían unos 4.000 ciudadanos los que elegirían el devenir político de la colonia durante los siguientes doce meses. No tenemos modo de saber hasta qué punto eran democráticas estas elecciones —como ya hemos indicado, Cicerón destacó el carácter democrático de esta colonia—, pero sin duda habría excepciones, y está claro que quienes tenían el apoyo del *ordo decurionum* jugaban con ventaja. Aun así, siempre había nuevos candidatos que aspiraban a tener acceso a la carrera política.

EMPAPELAR LA CIUDAD

Como hoy en día, los candidatos empapelaban la ciudad con anuncios electorales en los que solicitaban el apoyo de sus conciudadanos. Las tabernas, los negocios e incluso los propietarios de las grandes mansiones permitían que sus edificios fueran un escaparate político desde el que pedir el voto a favor de uno u otro candidato. Los restos hallados en las fachadas, en los edificios públicos y en los lugares más concurridos de Pompeya nos han permitido conocer a algunos candidatos. En el caso de Cneo Helvio Sabino, que se presentaba al puesto de edil en el año 79, se han hallado más de cien anuncios electorales en toda la ciudad. Tras las elecciones, los anuncios electorales se dejaban donde estaban, y solo eran tapados cuando llegaban las siguientes elecciones. Normalmente se cubrían con pintura blanca y se volvía a escribir encima. Esto nos ha dejado una superposición de anuncios —como sucede hoy en día— que nos ha permitido reconstruir la vida política de la ciudad durante algunos años.

Los anuncios electorales seguían un modelo similar: normalmente estaban pintados en letras mayúsculas, siguiendo una tipografía estándar, en blanco o negro. En algunos casos, incluso podemos observar que el autor del anuncio ha dejado su firma, orgulloso de su trabajo. Emilio Céler, en uno de sus diseños, indicó que terminó el anuncio «*sing[ulus] ad lun[m]*», es decir, «él solo y por la noche» (*CIL* IV.3884).

Si observamos el objeto que abre este capítulo, un fragmento de una fachada que aún se conserva hoy en día, podemos conocer un poco mejor cómo se anunciaba un candidato. Este objeto contiene dos inscrpciones pintadas (*CIL* IV.123 − 124). Centrémonos en la superior. En primer lugar, aparecía el nombre del aspirante, en nuestro caso, Trebio, «*TREBIUM*». Tras el nombre, aparece el cargo al que se presentaba, normalmente abreviado. En nuestro ejemplo, podemos observar el término «*AED*», lo que nos indica que se presentaba a edil (en los casos en los que se presentaban a duovir, hallaríamos la abreviatura «*IIVIR*»). Después, encontramos el nombre de la persona o las personas que pedían el voto en su nombre, o en su defecto alguna virtud o cualidad del candidato que se quisiera resaltar. En nuestro caso podemos observar las letras «*V B*», del latín *virum bonum* (hombre bueno) y «*O V F*», del latín *oro vos faciatis* (os pido que lo hagáis), que en este anuncio aparecen combinadas. No obstante, a veces encontramos la fórmula «*ROG*», de la palabra latina *rogare*, que significa pedir.

Nuestro grafito completo, por tanto, dice lo siguiente:

Trebium aed(ilem)
v(irum) b(onum) ô(ro) v(os) f(aciatis)
… O lo que es lo mismo: «Votad a Trebio, hombre bueno, como edil».

Este candidato, identificado como Aulo Trebio Valente, suele aparecer en los anuncios sin su apellido, lo que indica que no era posible confundirlo, ya que era el único Trebio que se estaría presentando a edil ese año. Si nos fijamos bien, debajo de este anuncio electoral encontramos otro. Siguiendo las pautas indicadas más arriba, podemos leer:

M(arcum) Cerrinium Vatiam aed(ilem)
ô(ro) v(os) faciatis d(ignum) r(ei)
p(ublicae). Iarinus.
… Que se traduciría como: «Votad a Marco Cerrinio Vacia como edil, merecedor de la administración pública. Jarino (lo recomienda)».

Marco Cerrinio Vacia era uno de los candidatos a edil en los últimos años de la ciudad. Iarino, por su parte, era un *scriptor* o diseñador de estos anuncios electorales, que podemos ver en otras partes de la ciudad. Los dos ejemplos aquí presentados fueron hallados en una fachada entre dos locales comerciales, en la Vía Consular, una de las avenidas que comunicaba la Puerta de Herculano con el centro de Pompeya por el noroeste. El hallazgo de otros tres anuncios electorales junto a ellos demuestra que este lugar, visible desde la vía, fue elegido por muchos candidatos para anunciarse. ¿Pagarían al dueño del edificio o establecimiento por poder pintar en su fachada? ¿Cuál sería la sensación al dirigirnos al centro de la ciudad por esta vía y encontrarnos con una serie de anuncios electorales que piden el voto para distintos pompeyanos?

Un descubrimiento reciente en las excavaciones de la región IX, ínsula 10, han desvelado una casa que estaba siendo remodelada en el momento de la erupción. Asociada a esta, una panadería sirvió de sustento, probablemente, para los propietarios del inmueble. Lo más interesante respecto a la esfera política reside en el hecho de que, en el interior de la vivienda, junto al larario de la cocina, se han descubierto anuncios electorales que piden el voto para Aulo Rustio Vero, candidato

a edil en los últimos años de la ciudad. Esto demostraría la celebración de banquetes y actividades con fines propagandísticos como parte de la campaña electoral. Esta hipótesis la refuerza el hallazgo, en el atrio, de una piedra de moler destinada a la zona de la panadería, con las siglas A. R. V. ¿Habría cofinanciado Aulo Rustio Vero la remodelación del inmueble o estaba relacionado con uno de los panaderos? Quizás la cooperación entre distintos miembros de la sociedad pompeyana garantizó a algunos candidatos el aumento de votos.

En muchos anuncios electorales, los candidatos aparecen de dos en dos. En otros, familias enteras y asociaciones profesionales, de comerciantes o religiosas piden el voto para un candidato. Unos cincuenta anuncios electorales, además, muestran la presencia e influencia de las mujeres en la esfera política. Ellas no podían presentarse como candidatas, pero eso no les impedía expresar sus preferencias. Una vez más, esta era una de esas excepcionales situaciones en las que las mujeres podían esquivar los obstáculos sociales y tener algo de voz. Estos cincuenta anuncios nos permiten conocer la identidad de pompeyanas desconocidas cuya voz solo podemos recuperar a través de la política. Un ejemplo entre estas es Tedia Segunda, una abuela orgullosa que no dudó en pedir el voto para su nieto, candidato a edil probablemente en el año 79:

L(ucium) Popi[dium] S[ecun]d[um] aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)
Taed[i]a Secunda cupiens avia rog(at) et fecit,

«Tedia Segunda, su abuela, pide y solicita que votéis a Lucio Popidio Segundo como edil» (*CIL* IV.7469).

Pero… ¿conocemos a más mujeres en Pompeya? ¿Qué fue del resto de la población que no podía votar o no hizo carrera política? Las estrictas reglas del sistema de gobierno solo permitían el acceso a unos pocos. La vida en la ciudad, sin embargo, la hacían posible miles y miles de pompeyanos y pompeyanas que mantenían a flote su economía. ¿Me acompañas a conocer a todos estos grupos de pompeyanos y sus formas de vida?

ECONOMÍA Y PRODUCCIÓN

36

Establecer un mercado justo

Réplica de la llamada *mensa ponderaria* en el foro.

Uno de los objetos esenciales para la regulación de la actividad comercial y económica de la ciudad era la conocida como «*mensa ponderaria*», situada en una exedra del pórtico occidental del foro de Pompeya, entre este y el templo de Apolo. La copia que hoy en día da la bienvenida a los turistas, ya que el original se encuentra en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, permite conocer su ubicación y

entender mejor el contexto en el que se hallaba antes de que se produjera la erupción. Este objeto servía para establecer la medida y los pesos de líquidos y otros materiales y productos antes de entrar en el circuito comercial de la ciudad. El control se realizaba en presencia de los magistrados municipales. Para ello, el producto en cuestión era introducido en diferentes oquedades, que luego se tapaban y se vaciaban por unos orificios inferiores. En el corazón más transitado de la ciudad, los magistrados se aseguraban de que los productos que iban a venderse en las tabernas, los mercados y las tiendas pompeyanas pasasen una inspección de calidad y de pesaje que evitara el abuso de comerciantes y vendedores. Era una forma de garantizar la circulación segura de ciertos productos.

Si analizamos bien esta mesa de medidas, podemos descubrir datos únicos sobre la evolución de esta ciudad a lo largo del tiempo y sobre su relación con Roma. En sus orígenes, la placa de piedra contenía solo cinco agujeros para medir líquidos y otros productos. Una inscripción en lengua osca daba información sobre las medidas. Incluso cuando la ciudad se convirtió en colonia romana, durante varias décadas se mantuvo en uso la medida de pesos de fase samnita y la inscripción en la misma lengua, quizá por la fuerza que la tradición local aun tenía en Pompeya, a pesar de haber pasado a vivir oficialmente bajo la órbita de Roma. Hubo que esperar al año 20 a. C. para asistir al cambio total en los mercados de la ciudad. En esa fecha, se agrandaron los cinco agujeros centrales y se añadieron cuatro más en los ángulos de la mesa, equiparando las medidas del municipio con las de otras localidades romanas. También se borró la información escrita en osco y se añadió una nueva inscripción que decía:

A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius) Flaccus N(umerius) Arcaeus N(umeri) f(ilius) Arellian(us) Caledus d(uum)v(iri) i(ure) d(icundo) mensuras exaequandas ex dec(urionum) decr(eto)

«Aulo Clodio Flaco, hijo de Aulo, y Numerio Arceo Areliano Caledo, hijo de Numerio, duovires con poder judicial, aprobaron la estandarización de las medidas de acuerdo con un decreto de los decuriones» (*CIL* X.793).

La adaptación del sistema de medidas y peso en Pompeya coincide con la reforma económica realizada por el emperador Octavio Augusto, que incluyó la unificación de la política de tasación. Parte de este proceso conllevó establecer un sistema de medidas común en los territorios orientales y occidentales del mundo romano. Así, durante el principado de Augusto estas mesas de medidas no solo sirvieron para

controlar que la venta de ciertos productos siguiera la regulación del mercado local y rural de la región, sino que permitió el intercambio de bienes a una escala más global, en distintos territorios. Como ciudad con un marcado sustrato local osco, Pompeya también se sumó a esta reforma. Esto no quiere decir, tal como sucede hoy en día, que no existiera un mercado secundario al margen del oficial, donde el control público no estaba garantizado. Tampoco lo estaría la calidad del producto vendido. Como veremos más adelante en el caso del vino, en ciertos nichos comerciales existieron falsificaciones. Sea como sea, esta mesa de medidas garantizaba la existencia de un mercado controlado en la urbe, en el que se ofrecían productos locales, regionales e incluso mediterráneos. Pero… ¿dónde estaban los grandes espacios comerciales?

37

Los mercados de Pompeya

Escena de mercado en el foro de Pompeya, procedente del complejo de Julia Félix.

MERCADOS FIJOS

Como en cualquier ciudad actual, los mercados eran un elemento esencial en la vida económica y comercial de Pompeya. La escena que abre este capítulo presenta algunos puestos con clientes negociando con vendedores. Hoy en día, en nuestros pueblos y ciudades encontramos cientos de tiendas en las grandes avenidas y también negocios de barrio, así como grandes mercados fijos e itinerantes. Esa misma realidad es la que encontraríamos en Pompeya.

Comencemos por los negocios con sede fija. En el centro de Pompeya existía un gran edificio, a modo de mercado permanente, conocido como *macellum*. Estaba situado al noreste de la plaza principal y tenía acceso desde la misma y desde dos calles cercanas, de modo que se garantizaba un tránsito fluido de personas sin interrumpir las

actividades del foro. En este lugar se vendían, entre otros productos, cereales, frutas, pescado y carne, tal como han demostrado las pruebas arqueológicas. Las excavaciones han permitido localizar en el centro del complejo un recinto en el que, sobre mesas de piedra, se limpiaba el pescado y se descamaba, por lo que cabe suponer que en los puestos del complejo se venderían las piezas ya listas para el consumo. El edificio que observamos hoy en día había sido parcialmente reconstruido y reabierto tras el terremoto del año 62/63, y la gran obra arquitectónica estaba incluso decorada con exquisitos frescos. Pero uno de los aspectos más interesantes de este lugar es que las excavaciones realizadas han demostrado también la existencia de un mercado más antiguo, levantado unos 250 años antes, lo que demuestra la función continuada en el tiempo que tuvo este espacio. Enfrente del *macellum*, al otro lado del foro y flanqueando la plaza por esa parte, se encuentran los restos de lo que ha sido interpretado como posible espacio donde se venderían, sobre todo, cereales, legumbres, verduras y demás productos similares. Más allá de estos edificios, cientos de tiendas y negocios, como veremos en los próximos capítulos, ofrecerían servicios comerciales en zonas centrales y grandes avenidas de la ciudad, así como en sus barrios.

MERCADOS TEMPORALES

En la ciudad también hubo mercados temporales que facilitaban el suministro continuo de los productos necesarios para el día a día. Al igual que en la actualidad, eran mercados que se celebraban periódicamente. Aunque la venta ambulante sería una realidad diaria, cada ocho días tenían lugar las *nundinae*, un mercado semanal que, de manera rotativa, se celebraba en distintas ciudades. En el caso de Pompeya, se montaba en el foro. Así lo demuestran las dos escenas que abren este capítulo, hoy en día separadas, pero parte de un friso decorativo que decoraba el atrio de entrada a la propiedad de Julia Félix. Este friso mostraba la vida en el foro durante este mercado semanal: las actividades públicas y cotidianas se mezclan con las puramente comerciales, visibles a través de los puestos en los que los vendedores presentan sus artículos a los clientes. Ropa, telas, vajilla, instrumental de cocina o incluso zapatos son algunos de los productos representados en la pintura.

El hallazgo de un grafito en una taberna pompeyana (III.4.1) reveló que este mercado semanal en Pompeya tenía lugar probablemente los

sábados, aunque existe cierta controversia en torno a los cálculos (véase *CIL* IV.8863). Este grafito recoge los días de la semana, los lugares donde se instalaba este mercado itinerante —entre ellos, Roma, Puteoli o Capua— y dos listas de los días del mes: la primera está organizada según las *Kalendae, Nonae* e *Idus* (calendas, nonas e idus); la segunda presenta los días lunares. La organización de este mercado se parece a muchos de los mercados semanales que hoy en día se celebran en nuestros pueblos y ciudades. Probablemente eran el medio de sustento económico principal para los vendedores de la región, pero también supondrían un ingreso extra para los pompeyanos que decidieran salir a vender ciertos productos en esa ocasión.

Otro de los espacios abiertos en los que se montaba un mercado en Pompeya era la explanada exterior del anfiteatro. El lugar se llenaba de puestos de artesanos y vendedores que, aprovechando el tránsito de la ciudad en esa zona y, sobre todo, los espectáculos y juegos del anfiteatro, buscarían hacer negocio. Así lo demuestra una pintura donde aparece representado todo ese sector de la ciudad. La palestra, el gran edificio ubicado junto a esa explanada, también fue utilizada como mercado en algunas ocasiones: sus grandes pórticos ofrecían el cobijo necesario para hacer negocio en días menos propicios. Si observamos la pintura que abre este capítulo, los productos en venta podrían ser los mismos que se ofrecían en la explanada del anfiteatro, probablemente junto con otros de primera necesidad, como frutas y verduras.

Como la gran ciudad que era, Pompeya necesitaría de varios espacios para dar salida a sus negocios. Volvamos por un momento al foro y a su carácter comercial. Con dos edificios fijos de funcionalidad comercial y un mercado semanal, ofrecía una amplia gama de servicios y productos, que además gozarían de la garantía de cumplir con las medidas y los pesos establecidos en la «*mensa ponderaria*». ¿Cuántos edificios destinados a mercados eran necesarios para suplir las necesidades de su población? Otro de los grandes edificios de representación construidos a comienzos de época imperial destaca por su posible función comercial. De apariencia monumental, se cree que sus grandes dimensiones sirvieron para dar salida, al menos en parte, a las necesidades económicas de los pompeyanos. Pero lo más curioso es que, como veremos a continuación, a pesar de su carácter público fue financiado de manera privada por una de las mujeres más poderosas que vivió en la ciudad.

38

Un edificio dedicado por Eumaquia

Estatua de la Concordia Augusta, procedente del edificio de Eumaquia en el foro.

La escultura que observamos sobre estas líneas pertenece a uno de los edificios más emblemáticos del foro de Pompeya, ligado, en parte, a

actividades de tipo comercial. Se trata de la representación de la Concordia Augusta y está expuesta en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Durante años confundida con la Fortuna Augusta, la estatua pasó desapercibida y sufrió los avatares de interpretaciones y restauraciones modernas. La obra es de época augustea, aunque la mano izquierda y la cornucopia fueron restaurados tras el terremoto del año 62/63. El rostro y la mano derecha, añadidos en el siglo XVIII, pertenecen en realidad a restos escultóricos de la colección Farnese. No obstante, cuando observamos esta estatua en el contexto original donde estuvo colocada, podemos descubrir un poco más sobre el papel de las mujeres en la antigua Roma: al menos sobre las más poderosas y visibles.

Esta escultura estuvo expuesta en el centro de Pompeya, en un edificio en el que un sector de la sociedad femenina, el más rico y pudiente, sí obtuvo su espacio de representación. Comúnmente identificado como Edificio de Eumaquia, en realidad estuvo dedicado a la Concordia Augusta y a la Piedad. Así lo indicaban dos inscripciones idénticas colocadas ante los accesos del mismo: una monumental, en el pórtico del foro al que se abría el edificio, y otra más pequeña, en mármol, sobre la entrada lateral al complejo desde la Vía de la Abundancia. La inscripción decía:

Eumachia L(uci) f(ilia) sacerd(os) publ(ica) nomine suo et
M(arci) Numistri Frontonis fili(i) chalcidicum cryptam porticus Concordiae Augustae pietati sua pe<c>unia fecit eademque dedicavit.

«Eumaquia, hija de Lucio, sacerdotisa de Venus, en su nombre y en el de su hijo Numistrio Frontón, sufragó la construcción del calcídico, la cripta y el pórtico, dedicándolo a la Concordia Augusta y a la Piedad» (*CIL* X.810).

El monumental edificio, relacionado con el emperador Tiberio y su madre Livia, probablemente tomó como modelo el mismo *Porticus Liviae* de Roma, donde la propia emperatriz construyó un templo a la Concordia destinado a la protección y armonía familiar. Emulando a Livia y a Tiberio, una de las mujeres más poderosas de comienzos del siglo I d. C., Eumaquia, decidió construir un edificio similar en Pompeya, en el que, en un lugar central y privilegiado, colocó una estatua de la Concordia. Ataviada con una cornucopia y con una pose elegante, la escultura fue descubierta sin rostro y sin su mano derecha.

Además, después del terremoto sufrió daños en la cornucopia y en la otra mano, que fueron restauradas. En el momento de la erupción carecía del rostro que, en sus orígenes, probablemente representó a la propia Livia.

A pesar de indicar las partes del edificio que Eumaquia construyó, la inscripción carece de una mención específica a su funcionalidad. Como en el resto de los complejos similares, además de a un culto concreto el lugar pudo servir a diferentes fines, entre ellos el comercial. En este sentido, se cree que aquí tal vez se vendía lana u otros productos parecidos. Lo más interesante del complejo —además de la numerosa representación que otorgó a otros personajes ilustres de la ciudad, que incluyeron estatuas en el pórtico de entrada y en el patio— es la simbología que encerraba. Detrás de la estatua de la Concordia, los *fullones* —grupo de trabajadores especializados en el lavado de tejidos— dedicaron una estatua a Eumaquia, su patrona, protegida simbólicamente por la escultura precedente, la de la Concordia. Si prestamos atención a la simbología del edificio —y más allá de las actividades que pudieron tener lugar en su interior—, a través de la emulación la propia Eumaquia se estaba presentando como Livia, y a su hijo como Tiberio. Aunque esta dedicatoria llevó durante años a situar aquí la sede profesional de los *fullones*, en la actualidad esa interpretación está descartada. Eumaquia, una auténtica mujer de la élite, logró utilizar su posición y riqueza y, equiparándose a la mujer más poderosa del momento, la emperatriz Livia, consiguió hacerse un hueco en una sociedad donde lo femenino se caracterizaba por ser, la mayoría de las veces, invisible.

39

De Pompeya a la India

Estatuilla india procedente de la casa homónima.

HACIA NUEVAS RUTAS

A lo largo de esta historia hemos mencionado varias veces que, ya desde

época arcaica, Pompeya tenía grandes contactos con otros puntos del Mediterráneo. Y estos contactos fueron creciendo con el tiempo, hasta el punto de llegar a las zonas limítrofes del orbe conocido para los romanos. Así lo demuestra uno de los objetos encontrados durante las excavaciones, que nos permite reflexionar sobre la escala comercial de la que Pompeya formaba parte. Se trata de una estatuilla femenina en marfil, de talla india, que fascina por su estilo. La pieza fue descubierta por Amedeo Maiuri en 1938, durante las excavaciones de una de las casas que se abrían a la Vía de la Abundancia. Fue tal la expectación generada que la *domus* pasó a ser conocida como la Casa de la Estatuilla India (I.8.5) y se convirtió en una de las atracciones turísticas de mediados del siglo XX en la ciudad. La pieza fue hallada hecha pedazos en el rincón del peristilo de la vivienda, entre restos de bronce, vidrio y terracota. La impronta dejada en el material volcánico por un armario y una caja de madera llevó a sugerir que, en el momento de la erupción, aquellos objetos estaban depositados en su interior. Esta escena nos recuerda a las recientes excavaciones de la Casa del Larario en la región V, en la que se han hallado incluso armarios repletos de vajilla. Inicialmente, poco se intuía de los delicados fragmentos que pertenecían a una posible estatuilla. Tras limpiarlos y recomponer la talla, los arqueólogos descubrieron que estaban ante uno de los ejemplos más palpables de los vínculos comerciales de Pompeya con los ignotos límites del mundo romano. Acababa de descubrirse la prueba que demostraba los lazos de conexión entre Pompeya y la India.

Pero ¿cómo había llegado aquella pieza hasta el armario de una casa pompeyana? A pesar del testimonio único que Pompeya constituye en la actualidad, la ciudad no era más que una colonia en la costa itálica que formaba parte de una red de asentamientos comerciales de todo tipo en torno al Mediterráneo. El mundo romano, más allá de sus límites, estaba en continua relación con otras culturas. Con la incorporación de Egipto en el año 30 a. C. por parte de Augusto, Roma no solo se aseguraba el control territorial de una de las civilizaciones más prósperas del orbe conocido, sino también las rutas comerciales hacia el desierto y a través de sus mares, y el acceso a otros imperios. La India era uno de aquellos exóticos lugares a los que Roma tendría un creciente acceso en los años posteriores. Estrabón menciona que el tráfico marítimo hacia y desde la India aumentó drásticamente durante el imperio de Augusto. Y gracias al anónimo libro *Periplo del mar Eritreo* —en latín *Periplus maris Erythraei* —, podemos hacernos una idea de cómo era la ruta marítima desde Ostia o Puteoli, grandes puertos de Italia, hasta la India o incluso China.

Este manual de navegación anónimo, cuya datación más aceptada gira en torno al año 50 d. C., nos muestra una de las posibles rutas por las que llegó nuestra estatuilla india de Pompeya. Partiendo de Puteoli, el principal puerto comercial más cercano a Pompeya, en unos veinte días se llegaría a Alejandría, desde donde se describe detalladamente una ruta a través de puertos egipcio-romanos como el de Berenice y el viaje a través del mar Rojo. Tras bordear Arabia, se ponía rumbo a territorios que hoy pertenecerían a las modernas Pakistán, la India o incluso Sri-Lanka. Todos estos puertos estaban conectados con el interior de los territorios a través de rutas terrestres implementadas en los siglos I y II d. C. Se favorecía así una red comercial íntegra que permitía el comercio romano a una escala global —del orbe conocido por aquel entonces—. Productos exóticos de todo tipo, además de distintos grupos de personas, llegaron continuamente a la península itálica, en una muestra del poder universal que Roma había alcanzado. En Puteoli, por ejemplo, muy cerca de Pompeya, se estableció una comunidad de comerciantes nabateos. Junto con estas personas, sus lenguas, costumbres y creencias alimentaron aún más a la ya variopinta sociedad romana.

UN ESCAPARATE EXÓTICO

Durante décadas, se creyó que la estatuilla hallada en Pompeya provenía de la India y representaba a Lakshmi, una de las divinidades hindúes. Esta teoría se basó en similitudes iconográficas halladas en Sanchi (Madhya Pradesh, India). Hubo que esperar varias décadas más para que una nueva teoría, la ahora oficialmente aceptada, demostrara que el modelo iconográfico y el material (marfil) provienen de tierras noroccidentales de la India, especialmente Begram, Ter o Bhokardan. El segundo asentamiento, en particular, ha legado un ejemplar casi idéntico. Los nuevos estudios han atribuido la pieza a las producciones artísticas de los Satavahana, cuyo reino eclosionó entre los siglos I a. C. y III d. C. Este sería un ejemplo de uno de los reinos que establecieron contactos comerciales con occidente, llegando a exportar sus propios productos y a importar, también, artículos provenientes del orbe romano. Por otro lado, más que a una imagen de la diosa Lakshmi, hoy en día se cree que la estatua representa a un espíritu de la naturaleza o Yaksi, tal como demuestra tanto la iconografía hindú como la budista.

Pero ¿qué hacía un objeto como este en un armario pompeyano? La posición de la figura, su tamaño, material y las marcas que posee han

llevado a proponer, de manera acertada, que muy probablemente se trate del soporte de una mesa. Desconocemos si la mesa llegó íntegra a esta mansión pompeyana o si solo llegó uno de los soportes, utilizado como mango de un objeto o como simple adorno exótico. Sea como fuere, la llegada a una mansión pompeyana de un objeto tan preciado —no solo por el hecho de que estuviera elaborado en marfil, sino por lo exótico de la iconografía— nos revela que los propietarios gozaban de un poder económico y un estatus social elevados. Un grafito de un barco, procedente de la casa donde se halló la estatuilla, ha llevado a relacionar a los propietarios con el comercio marítimo. Quizá fueron ellos mismos quienes adquirieron la pieza, o quizá fuese uno de los invitados a sus banquetes y eventos sociales quien la trajo como regalo. ¿Eran comerciantes en las rutas más exóticas del momento? El difícil acceso a objetos de lujo provenientes de tierras lejanas y la particular iconografía o estilo que estos presentaban otorgarían una imagen de exclusividad a sus propietarios, que les haría diferenciarse del resto de los miembros de la élite pompeyana. La impresión causada por estos objetos y su iconografía, unida a los olores de especias e inciensos y a las sensaciones visuales de la seda, dotarían al ambiente en el que fuesen expuestos de un carácter único, independientemente de su funcionalidad funeraria, doméstica o religiosa. Solo unos pocos sabrían identificar el origen de la estatuilla y reconocerían su significado, pero sin duda alguna todos observarían con respeto el escaparate exótico al que aquellos pompeyanos tenían acceso.

40

Panaderías pompeyanas

Hogaza de pan carbonizada.

PAN PARA EL PUEBLO

El pan, conocido como *cibus vulgaris*, era considerado el alimento básico del pueblo romano (Suet. *Aug.* 76). El poeta Juvenal (10.81) lo describe

como esencial para la sociedad romana en su popular expresión «pan y circo» —*panem et circenses*—, y aunque el poeta autor la usa con ironía y sátira, sin duda alguna se trataba de un elemento fundamental para el sustento de la gente. Los profesionales de este negocio eran conocidos en latín como *pistores*, y su oficio requería una dedicación completa. Por lo general eran esclavos, o en algunos casos ya libertos, y se encargaban de abastecer constantemente a una ciudad en continuo movimiento. Como sucede hoy en día, era un trabajo laborioso y exigente en el que apenas se descansaba, y así lo demostró el hallazgo encontrado en un edificio excavado en Pompeya en 1846, conocido como la panadería de Modesto (VII.1.36).

Organizada en torno a un atrio con una pileta central, dotada de tuberías, esta panadería y sus dependencias desvelaron uno de los negocios más completos de este tipo hallados hasta entonces. El local poseía una tienda separada de la panadería que comunicaba con el propio establecimiento, donde se encontraban tanto el horno como la sala con grandes piedras de molino, en las que se molía el grano con la tracción de animales o esclavos. El horno, perfectamente conservado, estaba cerrado por una puerta metálica. Nadie sospechaba lo que escondía en su interior, y cuando los arqueólogos retiraron la plancha de hierro apenas pudieron creer lo que estaban viendo: acababan de descubrir otra de las estampas congeladas en el tiempo del trágico día de la erupción. Una estampa que mostraba los últimos instantes de una jornada en la que el Vesubio desataría toda su ira y en la que el caos se apoderaría de la ciudad. En esta panadería, uno de los *pistores* había comenzado a hornear 81 panes redondos, pero tuvo que abandonar de inmediato su trabajo dejando los panes dentro, y estos, carbonizados, permanecieron ocultos hasta su descubrimiento. Para muchos, aquella fatídica jornada había comenzado de manera normal y rutinaria, pero jamás terminó.

Los estudios más recientes han identificado 33 panaderías en Pompeya, aunque se estima que en total habría casi cuarenta, considerando las zonas aún por excavar. Todas ellas se encuentran en torno a vías principales de la ciudad, como la Vía Estabiana o la Vía de los Augustales, lugares en los que se ha evidenciado la mayor concentración comercial y de producción. Estos establecimientos, en los que se trabajaba de manera casi ininterrumpida, sin duda se caracterizarían por su olor a harina horneada y a pan recién hecho. El proceso llevado a cabo en estos complejos era relativamente simple: primero se almacenaba trigo, se molía y se hacía harina; luego se

amasaba el pan y se dejaba reposar la masa, y, finalmente, se horneaba. En última instancia, la venta del producto se llevaría a cabo desde un mostrador, pero sabemos que esto dependía de cómo estuvieran organizados estos establecimientos. De las 33 panaderías recientemente identificadas, no todas tenían la misma distribución. Algo más de una veintena poseían un horno y piedras de molino, mientras que otras disponían solo del horno. Se cree que estos últimos establecimientos, de menor tamaño, funcionarían de manera distinta, o servirían para hornear la masa de pan traída por los clientes, que previamente habrían amasado en sus casas. En estos locales más pequeños, los panaderos o particulares que acudían al horno dejaban constancia de su identidad sobre los panes que horneaban utilizando sellos distintivos, así podían identificar qué pan pertenecía a quién en cada hornada.

Algunas panaderías, sin embargo, poseían tiendas o *tabernae* anexas con un mostrador para la venta. En esos casos, la cadena completa de producción y venta se realizaría *in situ*, mientras que el pan producido en panaderías sin tienda sería vendido directamente a familias privadas, a otras *tabernae*, a puestos del foro o incluso a locales que servían alimentos listos para comer (*thermopolia*). El pan era tan importante que incluso llegaba a ser donado en actos benéficos durante las elecciones, como ya hemos visto en la pintura en la que aparece un hombre con toga repartiendo hogazas, probablemente un candidato. Más allá de esta interpretación, la escena también nos permite observar cómo podría estar organizado un puesto callejero en el que se vendía pan a los clientes.

A pesar de la condición vulgar que popularmente tenía esta profesión, los *pistores* formaban parte de un eslabón social que garantizaba el funcionamiento diario de la economía pompeyana. De ellos dependía la alimentación de miles de personas. Se estima que cada una de las panaderías de Pompeya abastecía a unas 250 – 500 personas. Su localización garantizaba a cualquier pompeyano que no tuviera un horno en casa un acceso directo a un pan que era conocido en la región por su calidad. En la entrada de una casa, un grafito recordaba al viandante:

Ga(ius) Sabinius Statio plurima(m) sal(utem)
Viator Pompeis pane(m) gustas
Nuceriae bibes
«Cayo Sabino Estacio te saluda. Viajero, come pan en Pompeya, pero

bebe en Nuceria» (*CIL* IV.8903).

EMPRESARIOS POMPEYANOS

Algunos emprendedores y ricos comerciantes vieron en este mercado una posibilidad de negocio. En la Casa del Laberinto (VII.11. 9 – 10), por ejemplo, se encontraron diversos molinos y hornos, parte de una producción gestionada, quizá, por el dueño de la vivienda. En la modesta casa atribuida a Terencio Neo (VII.2.6), que también añadió una panadería en un determinado momento, se halló un retrato del matrimonio, que vio en este negocio una oportunidad de crecimiento económico. Localizada en el atrio, la pintura muestra al matrimonio, en una posición de iguales, portando un papiro enrollado y una tablilla de cera para escribir, como una pareja conocedora de la cultura. La protección simbólica de estos negocios y la alusión a la abundancia que traía a sus propietarios se manifiestan en la entrada de muchas de estas panaderías. En la de Modesto (VII.1.36), un diseño esquemático de panes circulares y dos diseños fálicos aludían a la prosperidad y a la abundancia del negocio. Otros, conscientes del beneficio que este negocio les reportaba, no dudaban en transmitir su felicidad a quienes pasaran por allí. Una de estas panaderías muestra un gran falo con la inscripción «*HIC HABITAT FELICITAS*», que viene a decir: «Aquí habita la felicidad» (*CIL* IV.1454).

Tales eran la necesidad y el beneficio que el pan traía a ciertas familias que, a pesar de encontrarse en plena reforma y reparación, algunas de estas panaderías continuaron su actividad a pequeña escala. Entre la Vía de la Abundancia y la Casa de los Pintores Trabajando, se encontraron los restos de un establecimiento de dos plantas. Su planta baja la ocupaba una de las más completas panaderías hasta ahora halladas, donde se han podido identificar las salas de amasado, horneado y molienda, y un comedor ricamente decorado, abierto a un patio, en el que se servirían otras viandas a los clientes. En torno al patio central y en la planta superior probablemente vivía la familia propietaria del establecimiento. El horno, con grietas aun visibles, quizá como consecuencia de los seísmos previos a la erupción y con muestras de haber sido reparado con anterioridad, se encontró completamente vacío. La panadería, sin embargo, estaba activa, como lo demuestran los restos hallados y los cadáveres de los animales de carga en el establo, preparados para la molienda de grano.

Volvamos de nuevo a la panadería recientemente descubierta en la

región IX, ínsula 10, que se ha sugerido que podría estar cofinanciada por el candidato político Aulo Rustio Vero debido al hallazgo de una piedra de molino con sus iniciales. El complejo, en remodelación en alguna de sus partes, ha aportado datos únicos sobre las pésimas condiciones en las que los trabajadores —esclavos— y animales fueron explotados para producir el beneficio que sustentaba la riqueza de los propietarios. En este establecimiento se ha evidenciado la escasa ventilación, así como las marcas en el suelo que podrían servir de indicadores para la dirección mecánica a seguir durante la molienda.

¿Estaría completamente en activo esta panadería el día de la erupción? En esta y en muchas otras, es posible que muchos no tuvieran tiempo de hornear el pan, o que los propietarios y los trabajadores fueran los primeros de los primeros en huir de la ciudad ante la inminente catástrofe. En algunos casos, como es el de la panadería de Modesto que hemos visto anteriormente, los trabajadores llegaron a trabajar y tuvieron que dejar a medias la última hornada de Pompeya: 81 panes carbonizados que esperaron a ser sacados del horno durante casi dos mil años.

41

El negocio del vino

Escena de bienvenida en la fachada del negocio de Euxino

ANTIGUAS VINOTECAS

Uno de los productos estrella de la región, como ya hemos visto, era el vino. Aunque su importancia en el mundo rural fue única en la economía pompeyana, sabemos que la propia ciudad estuvo también activamente implicada en la producción vinícola, sobre todo tras el terremoto del año 62/63. Tras este trágico suceso, muchas de las superficies urbanas y jardines localizados dentro de las murallas se destinaron al cultivo de la vid y a la producción de vino, y los hallazgos encontrados nos han permitido conocer aspectos únicos sobre la calidad y variedad de vinos disponibles en el mercado romano. En una calle que comunicaba la Vía Estabiana con una de las entradas septentrionales del foro, en un pequeño *thermopolium* conocido como la Taberna de Hedón (VII.2.44), se encontró el siguiente mensaje escrito en la pared:

Edone dicit
assibus [singulis] hic
bibitur dipundium
si dederis meliora
bibes qua[t]tus
si dederis vina
Falerna bib(es)

«Hedón dice: por un as puedes beber vino; por dos, puedes beber mejor; por cuatro, puedes beber vino falerno» (*CIL* IV.1679).

Como hemos visto anteriormente, el vino falerno era el de mayor calidad de todos los producidos en la región. Los más de doscientos establecimientos comerciales hallados en la ciudad nos han dejado pistas de lo común que era el consumo de este vino entre sus habitantes. Nos centraremos en dos de estos establecimientos por haber estado activos en las últimas décadas previas a la erupción, ya que nos aportan una valiosa información sobre el mercado del vino en esa época.

El primero, el *thermopolium* de Amaranto (I.IX.11 – 12), estuvo especializado en la venta de esta bebida, y se cree que en él se vendían numerosos tipos de vinos de producción local e importados. La importación y exportación se llevaba a cabo desde la propia Campania

hasta Gaza, pasando por Creta y otros lugares del mar Egeo, de modo que este local sería, guardando las distancias, una auténtica vinoteca donde podrían degustarse distintas variedades. Durante las excavaciones, muchas de las ánforas se encontraron apiladas en distintas partes del edificio, reutilizadas algunas para otros fines. El segundo establecimiento es conocido como el *thermopolium* de Euxino (I.XI-10 – 11) por una inscripción en su entrada que menciona a Euxino y a Justo y solicita el voto para los ediles Quinto Postumo y Marco Cerrinio (*CIL* IV.9851). El distintivo que se situaba en la fachada, casi en la esquina del complejo, y que sirvió probablemente de insignia del negocio por el que sería reconocido, es el objeto que presentamos al inicio de este capítulo. En él se muestra a un ave fénix sobre dos pavos reales, acompañada de la inscripción «*PHOENIX FELIX ET TU*», que viene a decir: «El fénix está feliz. [Espero que lo seas] tú también» (*CIL* IV.9850). Este mensaje daba la bienvenida a un negocio donde se ofrecía tanto vino de producción propia como distintos vinos importados. Esto último se deduce por las anotaciones de algunas de las ánforas, que indican el lugar de envío: «A Pompeya, cerca del anfiteatro, al mesonero Euxino» (*AE* [1967] 86d). La producción casera se realizaba en una parcela contigua que comunicaba con el establecimiento, donde las excavaciones descubrieron 32 vides plantadas irregularmente y dos grandes tinajas en las que se habría fermentado el mosto. Los estudios cerámicos también indican que en Pompeya se consumía una gran cantidad de vino proveniente de Sicilia.

No cabe duda de que la mayor parte del vino se producía fuera de la ciudad, en los fértiles territorios y propiedades rurales de las faldas del Vesubio, pero, como ya hemos mencionado, los hallazgos arqueológicos han descubierto la evidencia de producción casera a pequeña escala también en el interior de Pompeya. Las vides se cultivaban en muchos de los jardines de las grandes mansiones y en las parcelas del sector de la ciudad que rodea el anfiteatro. La extensión de estos negocios era muy variada, y algunos establecimientos se especializaron en la producción propia a pequeña escala, como el mesón de Euxino que acabamos de ver. Otros, por el contrario, producían a una escala mayor y también proveerían de vino a algunos establecimientos de la ciudad. Por la magnitud de sus hallazgos, destaca un gran recinto justo al norte del anfiteatro, destinado principalmente a la producción de vino. En su zona abierta, las excavaciones revelaron más de dos mil vides y los agujeros de las espalderas que garantizarían su crecimiento en altura. Si recuerdas la pintura del Vesubio sobre la que hemos hablado

anteriormente, la técnica allí presentada —similar a nuestra técnica «en espaldera»— era la misma que se ha evidenciado en esta parcela pompeyana. En el mismo lugar, se plantaron olivos y otros árboles frutales. Este gran establecimiento poseía todo el equipamiento necesario para la producción del vino. Una vez recogida la uva, el mosto se obtendría a través de una máquina de prensado y se almacenaría en diferentes tinajas enterradas en el suelo de una especie de bodega, o *cella vinaria*, donde fermentaría hasta convertirse en vino. Una taberna localizada al norte del recinto, en la Vía de la Abundancia, serviría para vender la producción allí realizada. Además, dos comedores o *triclinia* hallados en dos de los extremos de la plantación permitirían que los visitantes del establecimiento —y, quizá, de los vecinos juegos de gladiadores del anfiteatro— disfrutaran de un entorno idílico para saborear un vino local.

En cuanto a la calidad del vino producido localmente, algunos autores han indicado que pudo existir la falsificación de algunas variedades. Así lo demuestran algunos sellos que indican como «pompeyano» un vino no producido en la ciudad. Aunque se trata de una interesante hipótesis y no cabe duda de que la falsificación de variedades existió, en este caso pudo tratarse de la reutilización de un recipiente para guardar otro tipo de vino.

Pero ¿qué otros productos se producían en la ciudad? ¿Seguimos con nuestra visita a Pompeya para descubrirlo?

42

Producir aceite

Botella de aceite de oliva procedente de Pompeya.

ACEITE DE CALIDAD EXTRA

El aceite de oliva, producto de calidad del Mediterráneo, ya tenía un

lugar privilegiado en la sociedad pompeyana. Durante la época imperial, este artículo formaba parte esencial de la dieta romana, además de ser útil para el alumbrado a través de lámparas, para algunas terapias o incluso para el uso cosmético. En la región de Campania, el aceite fue producido en altas cantidades, caracterizadas por su exquisitez, en ciudades como Venafrum, no lejos de la región del Vesubio. De la calidad y fama de las prensas de aceite pompeyanas nos habla Catón, que, en su obra *De agri cultura* (22.3; 135.2), menciona el precio de una prensa de aceite en la ciudad de Pompeya, indicando que este lugar es el mejor para comprarla. Aun así, la popularidad de la que gozaban en las fuentes literarias tanto la región como la propia Pompeya contrasta con lo que los datos arqueológicos nos han revelado (Plin. *Nat.* 18.11; Mart. 12.63.101).

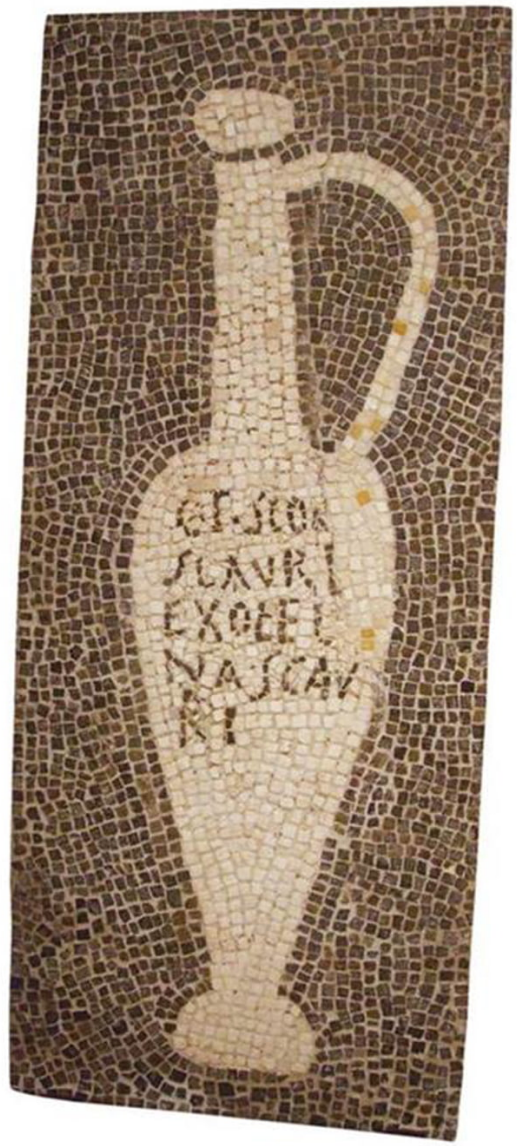
La producción de aceite ha sido identificada a través de prensas procedentes de algunas villas del suburbio pompeyano. En los territorios de Pompeya y la vecina Estabia, sin embargo, solo se han encontrado unas nueve villas especializadas en la obtención de aceite. Este pequeño número indica que la elaboración, aunque constante, estaría muy probablemente destinada al consumo propio de la villa o al abastecimiento de la ciudad y de su entorno. Los datos contrastan con la gran producción de vino que caracterizó a las villas rurales y a la propia ciudad de Pompeya. Un ejemplo muy interesante lo ilustra la ya mencionada Villa Regina, en Boscoreale, principalmente dedicada a la producción de vino, donde también se ha evidenciado, en menor medida, la producción de aceite. Otra prensa de aceite fue encontrada en la gran «Villa A» de Oplontis. Los estudios realizados en las villas de Estabia indican que, en algún momento, hubo un cambio de producción o reutilización de algunos espacios, antes dedicados al vino, hacia la producción de aceite.

En la ciudad de Pompeya, podemos reconstruir el alcance de la producción de aceite a través del cultivo de olivos en la zona y del tipo de prensas halladas en algunos establecimientos comerciales. Estas prensas confirman la venta y producción a pequeña escala de aceite, algo que ya se sospechaba gracias a las múltiples botellas con líquidos encontradas en la ciudad, que hoy en día se conservan en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Una de estas botellas es la que abre este capítulo. Los análisis realizados de su contenido han demostrado que contiene aceite de oliva, producido, probablemente, en la propia Pompeya. Sin embargo, la presencia de pequeñas prensas de aceite y de cultivos de olivos también nos hace relacionar esta producción

especializada con la industria de los perfumes. Como veremos más adelante, el aceite era fundamental en la elaboración de ungüentos destinados a la cosmética e incluso al deporte, asociados al mundo de la salud. La presencia de olivos en jardines privados, como el de la casa de Julio Polibio, o en complejos más amplios, como el Jardín de Hércules (II.8.6) o la Casa de la Nave Europa, nos muestra que este tipo de cultivo del olivo era para la producción individual o local, abasteciendo como mucho al mercado pompeyano. En este sentido, el hallazgo de ánforas provenientes del norte de África y de la península ibérica son un dato más a favor de la importación oleícola de otras partes del mundo romano. Esto nos lleva a concluir, en cierto modo, que Pompeya no era una gran productora de aceite, y que la economía pompeyana de exportación estaría especializada, principalmente, en la producción vinícola.

43

El mejor garum



Mosaico con jarrita cerámica mencionando al productor de garum Escauro.

UN EMPRESARIO DE ÉXITO

El objeto que abre este capítulo nos habla de otro de los productos más populares en el mercado pompeyano: el *garum*. Originalmente, formaba parte de un mosaico en blanco y negro que, en total, tenía cuatro jarritas cerámicas, o *urcei*, con inscripciones en su interior. Los textos de estas inscripciones decían lo siguiente (*AE* [1992] 278a-d):

G(ari) F(los) SCO(mbri)
SCAURI
EX OFFI(CI)NA SCAU
RI
«El mejor *garum* de Escauro, a base de macarela, de la fábrica de Escauro»
LIQUA(men)

FLOS
«La mejor salsa de pescado»
G(ari) F(los) SCOM(bri)
SCAURI

«El mejor *garum* de Escauro, a base de macarela»
LIQUAMEN
OPTIMUM
EX OFFICIN
A SCAURI
«Salsa de pescado, grado uno, de la factoría de Escauro»

Quienes tuvieran en cuenta solo estas escenas podrían pensar que se trataba de un edificio comercial, pero era todo lo contrario. Este mosaico apareció en 1958 – 1959 en el atrio de una mansión, decorando los ángulos del *impluvium* o pequeño estanque que se abre en su centro. El hallazgo reveló que la propiedad pertenecía a uno de los hombres más conocidos en los últimos años de vida de la ciudad: Aulo Umbricio Escauro. La suya fue una historia de éxito empresarial a corto plazo. Un nuevo rico que catapultó su fortuna a través de la producción y comercialización de salsas de pescado. Se cree que estableció su negocio a principios del siglo I d. C., y que ganó tanto dinero que pudo adquirir, ocupar y remodelar un complejo residencial en el centro de Pompeya. Su mansión, creada a partir de la unión de tres viviendas con

acceso a una callejuela tranquila a escasos minutos del Foro de Pompeya, poseía vistas directas al mar. Y en el atrio de una de estas casas, Aulo Umbricio Escauro decidió dejar constancia de su principal fuente de ingresos y riqueza. Visitar su hogar, contemplar el pavimento tan personalizado de uno de sus atrios y, a la vez, observar cómo desde el puerto de Pompeya entraban y salían constantemente navíos dedicados al comercio, sería todo un recordatorio del porqué de su fortuna. Algunos de esos barcos, sin duda, exportarían sus productos a otras zonas del imperio romano, como atestigua el hallazgo en territorio francés de un *urceus* de tipo pompeyano acompañado de su respectiva inscripción mencionando a Escauro.

EL NEGOCIO DE LAS SALSAS DE PESCADO

Umbricio Escauro y su familia amasaron su riqueza en torno a la producción de *garum* y salsas de pescado, un producto altamente demandado no solo entre la sociedad pompeyana, sino en todo el imperio. En su *Naturalis historia* (31.94), Plinio «el Viejo» afirmaba que el *garum* de Pompeya era de una calidad excelente. Estas salsas se producían dejando el pescado a fermentar en agua salada y añadiendo otros ingredientes. En función de la fermentación y de los productos añadidos, los romanos obtuvieron diferentes tipos de salsas, de difícil diferenciación hoy en día: *garum, liquamen, muria, allec*… El *garum* se elaboraba poniendo a fermentar las vísceras y las espinas, a las que se les añadían diferentes condimentos e ingredientes; tras el período de fermentación, el producto resultante se colaba y el líquido obtenido era el *garum*. El producto restante, con espinas y de mayor solidez, era denominado *allec*. La *muria*, por su parte, sería el agua salada en la que se fermenta todo el pescado, considerada de menor calidad, y el término *liquamen*, difícilmente identificable, se cree que haría referencia a un tipo de salsa de pescado de distinta calidad al *garum*.

Se estima que en torno al 30% de la producción de salsas de pescado de Campania estaba en manos de Aulo Umbricio Escauro y algunos de sus familiares —entre los que estaban Umbricio Abascanto o Umbricia Fortunata—, tal como atestiguan las inscripciones pintadas en los pequeños recipientes cerámicos hallados por toda la región. El resto de la producción estaría en manos de otros empresarios, y parte del consumo sería importado. Así lo confirman las ánforas que contenían *garum* provenientes del sur de la península ibérica, halladas en Pompeya.

Pero volvamos a la producción local en la ciudad. ¿Dónde se hacían estas salsas, cuya elaboración traería consigo un intenso olor y ciertas dificultades técnicas? En Pompeya, solo se ha identificado con certeza un establecimiento dedicado a la producción a pequeña escala y a la venta de salsas de pescado durante las últimas décadas de la erupción. En épocas anteriores, algunas piletas halladas han sido asociadas también a este tipo de actividad, pero el único edificio de Pompeya en el que ha podido confirmarse estaba localizado en la zona suroeste de la ciudad, en un área en la que existen complejos asociados a la producción frutícola y vinícola, no muy lejos del anfiteatro. El edificio estaba dividido en varias partes: la fachada estaba ocupada por dos tabernas o tiendas donde se venderían los productos. Tras ellas, dos grandes áreas abiertas, reaprovechando un edificio anterior, estaban dedicadas a la producción de *garum*. Al fondo del edificio, se encontraron casi un centenar de ánforas vaciadas y apiladas poco antes de la erupción, pero todavía con restos de pescado (probablemente a la espera de una futura reutilización); en el primer patio, se hallaron grandes contenedores cerámicos con millones de raspas utilizadas en la producción de *garum* y otros productos similares. Imaginar el olor que este establecimiento debía desprender y su impacto en el vecindario nos da una idea de cómo sería la percepción sensorial de una ciudad romana en aquellos momentos. Sabemos que la producción de *garum* era de carácter estacional, aunque es difícil identificar con exactitud qué tipo o tipos de salsa de pescado se estaban produciendo en los últimos días de vida de la ciudad. Investigaciones recientes que han realizado análisis arqueotipológicos de los restos hallados en los grandes contenedores de la «taberna del *garum*» han confirmado que la producción de estas salsas se estaba llevando a cabo en un período comprendido entre finales de agosto y comienzos de otoño. Un dato más en el que puede apoyarse la teoría de una erupción tardía más allá de agosto, probablemente en octubre del año 79.

44

Los thermopolia y otros lugares de ocio

Escenas procedentes del Bar de Salvio.

COMER Y BEBER FUERA DE CASA

Tradicionalmente asociamos los grandes banquetes romanos a las mansiones y sus triclinios, pero estos, como veremos más adelante, tenían un carácter exclusivo y privado. Aun así, no fueron los únicos lugares en los que se comía o se bebía en grupo. En Pompeya, existieron múltiples establecimientos donde la comida y la bebida fueron actividades clave para la socialización de otros individuos de la ciudad, probablemente los menos ricos. Caracterizados por sus amplias entradas y un gran mostrador para atender al público, estos espacios han sido localizados en zonas concurridas, sobre todo a lo largo de las vías más transitadas. Los 150 establecimientos hallados hasta ahora han llevado a estimar la existencia de unos doscientos ejemplos que tendrían una funcionalidad variada. No todos serían tabernas o restaurantes como los conocemos hoy en día, a pesar de que en la literatura sí hayan sido identificados como tales. Muchos de ellos fueron tiendas de frutos secos e incluso solo de bebidas, y algunos establecimientos fueron tabernas o restaurantes similares a las cadenas de comida rápida que encontramos en las grandes avenidas de las metrópolis actuales.

En las recientes excavaciones de la región V se ha descubierto, casi intacto, uno de estos locales de comida rápida: un *thermopolium*. Localizado en una concurrida esquina en la que había una plazoleta, el establecimiento presentaba pintadas electorales en su fachada y un mostrador de obra con exquisitas pinturas que incluían temas marinos (asociados a la fuente y al pozo cercanos) y lo que parece una representación en miniatura de este local. En esta última aparece un esclavo encadenado desplazándose entre numerosos objetos de cristal y ánforas apoyadas, con algunos recipientes colgados de la pared. En otra de las superficies externas del mostrador, dos patos, un gallo y un perro cierran la composición. El local contaba con una habitación trasera, donde una cama servía de lugar de descanso para el dueño o los trabajadores, mientras que, en la planta de arriba —o en habitaciones contiguas aún no excavadas— se llevarían a cabo otras actividades menos públicas, incluso de carácter más privado, como ofrecer servicios sexuales.

Pero ¿cómo sería la vida social de la que tantos autores nos hablan en sus escritos? ¿Qué ocurriría en estos lugares tan parecidos a nuestros bares y tabernas?

BARES... ¡QUÉ LUGARES!

Antes de centrarnos en el objeto que abre este capítulo, debemos recordar que autores como Juvenal, en sus *Saturae* (8.171 – 176), describen estos locales como lugares donde esclavos, ladrones y otras malas compañías compartían un espacio abarrotado y se emborrachaban. Otros autores clásicos describían la mala reputación que estos sitios tenían, destacando su infamia y suciedad (Cic. *Pis*. 13.4; Hor. *Ep*. 1.14.21 – 22). ¿Se correspondía esta visión con la realidad de estos establecimientos, o era un tópico presente en la literatura de los autores que conocemos? La preocupación por estos lugares llevó a algunos emperadores, quizás, a legislar el tipo de producto ofrecido. El historiador Dion Casio (*Hist*. 62.14.2; 65.10.3) nos recuerda cómo Nerón y Vespasiano limitaron la venta a judías y vegetales el primero, y solo a judías el otro. Pero ¿fueron tan reales las prohibiciones que sabemos que existieron sobre la venta de productos específicos en estos locales? Si observamos el registro arqueológico de Pompeya, el gran número de establecimientos parece indicar lo contrario. Es decir, que estos lugares fueron muy populares. Estos negocios eran el sustento de muchísimos pompeyanos, y en ellos, sin lugar a dudas, pasaron muchos momentos del día, quizá bebiendo y discutiendo, pero también socializando.

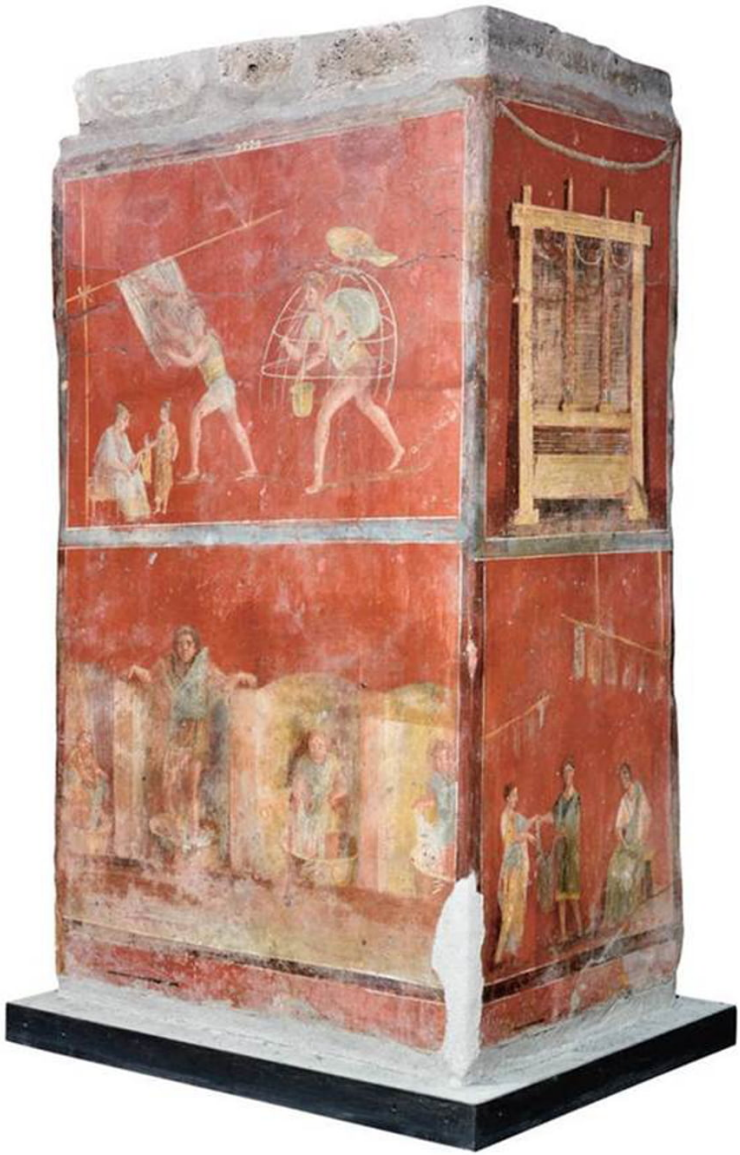
Un objeto depositado hoy en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli nos da algunas claves de lo que ocurría en estos establecimientos. Compuesto por cuatro escenas sucesivas, inicialmente esta pintura adornaba la pared principal del Bar de Salvio (VI.14.36), un local que estaba localizado en una concurrida y transitada esquina del centro de la ciudad. Las cuatro estampas nos aportan algunas claves sobre el mundo del amor, de la bebida y del juego, temas que, aún hoy en día, asociamos fácilmente a los bares. De izquierda a derecha, observamos cuatro escenas con inscripciones (*CIL* IV.3494). En la primera, un hombre vestido con túnica roja y una mujer vestida con túnica amarilla parecen estar a punto de besarse o en mitad de una conversación íntima que no parece ir del todo bien, tal como indica la inscripción «Yo no quiero (…) con Myrtila». Sea lo que sea lo que estaba sucediendo, la inscripción nos indica que el hombre no parece estar muy de acuerdo. En la siguiente escena, dos hombres reclaman, impacientes, más bebida a la camarera: «Aquí», «No, es mío». Ante ello, la mujer responde: «Quien lo quiera, que venga y lo coja» y… «Océanos, ven y tómate esta bebida». La tercera escena muestra a dos hombres sentados jugando a los dados. De manera similar a la primera, no se ponen de acuerdo, ya que, mientras uno considera haber ganado, «He

ganado», el otro intenta corregirle en el resultado: «No es tres, es dos». Este tipo de situaciones tuvo que ser muy habitual, puesto que en la cuarta escena, parcialmente conservada, se nos muestra a los dos jugadores en desacuerdo insultándose: «Qué decepción. El número tres. Había vencido yo», «Chupapollas, he vencido yo»… y siendo expulsados por el propietario, que se niega a que se peleen en su establecimiento: «Marchaos, discutid fuera».

A modo de narración, parece que el dueño del establecimiento quiso enviar un mensaje claro a los clientes para evitar desenlaces similares. Estas escenas nos aportan, de manera visual, un testimonio de lo que podía suceder en estos espacios de ocio y socialización, donde la bebida y la comida estaban tan presentes. En un bar cercano, escenas parecidas nos muestran cómo sería la vida de los que acudían al local y se sentaban en las mesas de estos establecimientos. Pero no todos se quedarían a comer o a beber en el lugar. Habría otros locales que solo servirían comida para llevar y disfrutarla en el trabajo, en casa o en lugares públicos, como el teatro o el anfiteatro.

45

La industria textil



Pilar arquitectónico con escenas de *fullonica*.

NEGOCIOS TEXTILES POMPEYANOS

La economía pompeyana se veía potenciada, también, por la industria

textil, que estaba organizada a través de distintos tipos de establecimientos especializados en actividades concretas. El tejido y el trabajo de las fibras se realizaría, además de en los negocios, en los múltiples hogares, que pasaron del autoabastecimiento característico de una economía local, en época samnita, a estar insertos en un mercado supralocal en el siglo I d. C.

Basándose en la interpretación de las fuentes clásicas y en los datos epigráficos hallados, los arqueólogos de siglos pasados trataron de identificar los distintos espacios de preparado, producción y trabajo de estos artículos textiles, pero la evidencia arqueológica se ha mostrado más diversa y compleja de lo esperado, siendo difícil en muchos casos identificar con exactitud un espacio y su actividad concreta. Algunos de los establecimientos tradicionalmente asociados a estas actividades, por ejemplo, como las famosas *officinae lanifricariae*, han sido puestos en duda en los últimos años. Aunque este tipo de negocios estaría especializado en el trabajo de la lana y su cardado —uno de los primeros pasos en la industria textil—, en la actualidad no poseemos evidencia alguna que permita identificar a estos establecimientos.

Sí tenemos información suficiente, por el contrario, para identificar los espacios dedicados al tinte de tejidos. Sus trabajadores aparecen mencionados como *infectores*, especializados en el tinte de la lana, y *offectores*, especializados en el tinte de productos textiles en general. Estas profesiones aparecen mencionadas por autores latinos, y los espacios en los que se realizaban estas tareas se han podido confirmar por los eslóganes electorales hallados en la fachada de los talleres. En su interior, lo más característico son unos hornos de combustión sobre los que se disponía una pileta metálica, en plomo, que serviría para el proceso de tintado. Otros de los espacios o negocios especializados en la producción textil serían aquellos destinados al trabajo del fieltro. De estos no se conoce mucho, más allá de alguna pintura y estructura asociada a tintorerías o lavanderías.

En cualquier caso, los establecimientos más destacados de la industria textil pompeyana son las *fullonicae*, que también funcionaban como lavanderías. Son las más numerosas en Pompeya, con un total de trece hasta la fecha. Estos negocios estaban localizados en puntos accesibles y bien comunicados, a lo largo de las grandes vías de la ciudad. Su especialidad era el lavado, enjuague, planchado, blanqueo y —en algunas ocasiones— tintado de prendas ya terminadas, nuevas o usadas. La combinación de restos iconográficos, epigráficos y arqueológicos nos ha permitido conocer cómo funcionaba esta industria

textil en la ciudad. El hallazgo que mejor representa este negocio es el que se muestra al principio de este capítulo, y está compuesto por cuatro pinturas, hoy en día expuestas en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Estas pinturas fueron halladas en la *fullonica* más grande excavada en Pompeya y formaban parte de la decoración de uno de los pilares del edificio; la composición pictórica estaba acompañada de una quinta escena en otra de las caras del pilar, que mostraba un altar con una divinidad desnuda.

El auge que estos negocios alcanzaron años antes de la erupción llevó al emperador Vespasiano a establecer un impuesto a la orina, que se utilizaba en los procesos de lavado textil y era recogida de baños públicos. Suetonio (*Ves*. 23.3) explica que, en respuesta a su hijo Tito, Vespasiano le mostró una moneda de oro y le preguntó si su olor le ofendía. Ante la negativa de Tito, Vespasiano respondió: «Atqui, e lotio est», esto es: «Pero proviene de la orina». En Pompeya, se cree que en espacios públicos asociados a los *fullones*, como el gran Edificio de Eumaquia que ya hemos visto, hubo un espacio posiblemente dedicado a la recogida de orina para este fin. Imaginemos, por un momento, el hedor que despedirían estas sustancias utilizadas en los procesos de lavado. Viajar hoy en día a Marruecos nos permite comprender mejor cómo debía ser. Uno de los lugares que más llaman la atención de cualquier persona que visite Fez son sus tintorerías. Su fuerte olor, los colores de las numerosas piletas y tintes y la peculiar manera de tratar los tejidos que allí se trabajan sorprenden mucho a los turistas que las visitan. Para los locales, sin embargo, es algo cotidiano. Esta escena, que sin duda resultará familiar para cualquiera que haya visitado esta ciudad del norte de Marruecos, nos ayudará a entender las pinturas que vamos a analizar y a comprender un poco mejor cómo pudo ser la industria textil en una ciudad como Pompeya.

UNA LAVANDERÍA POMPEYANA

El objeto que abre este capítulo proviene de una lavandería o *fullonica* que se levantó sobre una casa anterior, en la región VI, y que presentaba un acceso amplio y directo desde la calle. Sus principales actividades, debido al fuerte olor y a la necesidad de luz y de un espacio lo suficientemente grande, se desarrollaron en torno al peristilo. Allí, cinco pequeñas piscinas, comunicadas entre sí, permitían que las prendas fueran lavadas y enjuagadas debidamente. A través de un sistema de canalización, el agua y la orina, necesarias en este proceso

de enjuague y desinfección, serían perfectamente encauzadas. Junto a estas piletas, seis pequeños compartimentos, con pequeñas bañeras metálicas, servirían para que los operarios trabajaran las prendas a base de pisotones. Si observas con atención una de las cuatro pinturas recuperadas de este establecimiento, podrás hacerte una idea de cómo sería ese trabajo. Tras el proceso de enjuague y lavado, las prendas eran tratadas con productos de desinfección. En este complejo, en una de las habitaciones, se encontró, además de una pequeña pileta y una mesa de mármol, un recipiente con sustancias desinfectantes. Tras su lavado, las prendas eran secadas en el mismo peristilo, tal como muestra otra de las escenas de nuestra pintura: en ella, dos individuos, un hombre y una mujer, aparecen estirando prendas y, quizá, tendiéndolas, mientras que otro, sentado, sostiene una entre las manos. Este proceso se completaba con el estiramiento y tensión de los paños con una especie de peine, como puede verse en otra de las pinturas. Junto a este último individuo, otro de ellos aparece portando una estructura semicircular de madera y un recipiente, mostrándonos otro de los pasos que se seguían durante el tratamiento y desinfección de prendas, para lo que se usaba sulfuro y otras sustancias: la estructura semicircular permitiría la ventilación de los paños por ambas caras de manera satisfactoria.

Después del secado, los tejidos eran doblados y recogidos, como nos muestran la mujer y la niña que podemos ver en la parte inferior de una de las escenas. Si nos fijamos bien, la mujer sentada, además de estar ataviada con un cuidado vestido, se representa con una redecilla de oro en el cabello. ¿Estamos aquí ante la propietaria o gestora del negocio, que supervisa las tareas descritas en las escenas? ¿Sería esta otra de esas anónimas pompeyanas que lucharon contra los obstáculos sociales con que se encontraban? Finalmente, las prendas se planchaban con esmero. La cuarta y última escena que aquí tratamos nos muestra una prensa de tipo industrial como la que pudo ser utilizada en estos establecimientos. Su aparente gran tamaño permitiría trabajar con distintos tipos de paños.

Una vez lavadas y preparadas, las prendas estarían listas para ser vendidas en los mercados locales o de la zona. Si vuelves al capítulo de los mercados regionales, donde hemos presentado un fragmento del fresco procedente de los *praedia* de Julia Félix, podrás ver que los textiles eran uno de los bienes en venta. En la actualidad, se sabe que la producción textil de Pompeya estaba destinada a un uso local y supralocal, asociada a los mercados itinerantes y al comercio regional gracias a la posición estratégica de la ciudad entre el norte y el sur del

Golfo de Nápoles. Aunque la literatura de los siglos XIX y XX presentó a Pompeya como una ciudad textil con una gran especialización en esta producción, hoy en día sabemos que esta industria, aunque de alcance regional, no gozó de tanta fama como la vinícola.

46

El trabajo del cuero

Restos de la mesa de trabajo y recipiente cerámico de una curdituría pompeyana.

UNA CURTIDURÍA POMPEYANA

Otra de las actividades relacionadas con la industria textil, aunque con

otro tipo de materiales, era el trabajo de la piel. A diferencia de otros negocios, este apenas ha dejado rastro en el registro arqueológico. Tan solo en otros dos lugares se han localizado complejos que han sido interpretados como curtidurías en el mundo romano gracias a sus excepcionales condiciones de conservación. Se trata de Egipto y Vindolanda, este último, un *castrum* junto al muro de Adriano, con una pequeña aldea asociada, en el que se han recuperado objetos de un estado excelente. Pompeya, por su peculiar estado de conservación, ha permitido, además, comprender cómo pudo ser esta industria del mundo antiguo.

El objeto que inicia este capítulo es una mesa de trabajo, junto a un recipiente cerámico, uno de los muchos que se hallaron en las excavaciones de un complejo identificado como *officina coriariorum*. El edificio está localizado muy cerca de la Puerta de Estabia —en un barrio caracterizado por la actividad industrial y el comercio— y ocupaba una manzana completa. La relación del edificio con lo que estaba a punto de encontrarse en su interior la aportó un grafito en carboncillo hallado en su entrada, que mencionaba a un curtidor (*CIL* IV.4014). La propiedad ocupa gran parte de la manzana, y pueden identificarse tres sectores asociados al trabajo del cuero. El primer sector lo componen los restos habitacionales de lo que habría sido una vivienda anterior, relacionada con el propietario. El segundo sector, el más amplio, lo forman una serie de estancias, un gran patio central porticado y un segundo recinto abierto. Finalmente, una tercera zona, accesible solo desde una calle paralela y asociada a este complejo industrial, completa el ciclo de las dependencias que conformaban el local.

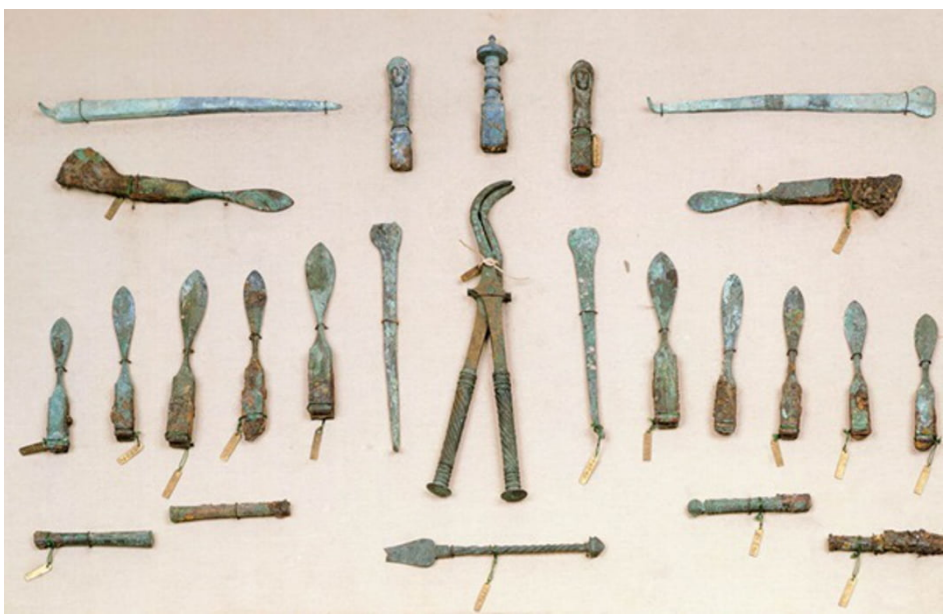
Si observamos el plano del complejo detenidamente, podemos imaginar las actividades que se llevaban a cabo. Inicialmente, las piezas de piel que llegaban al taller serían almacenadas en el patio con acceso desde la calle lateral. En segundo lugar, las pieles serían curtidas y tratadas en uno de los patios, donde se han identificado quince piletas activas en el momento de la erupción. Un tercer espacio, localizado en el pórtico oriental del patio central, estaría dedicado al meticuloso trabajo de cortar y trabajar con la piel para hacer objetos. Curiosamente, la gran infraestructura hidráulica necesaria en el trabajo preliminar que se realiza con estas piezas de cuero, donde serían lavadas y tratadas con distintos productos, no ha sido localizada. Se cree, sin embargo, que un edificio secundario, localizado fuera de la ciudad, quizás hacia el sur, cerca del río Sarno, serviría para llevar a

cabo estas tediosas actividades. En el gran patio central, además del instrumental destinado al trabajo del cuero, también se hallaron los restos de un gran triclinio de verano meticulosamente decorado. Es posible que perteneciera a la antigua casa que existía antes de la creación de este negocio de peletería, y su uso en el momento de la erupción nos lleva a imaginar una de las tantas escenas en las que los clientes que visitaban estas industrias podrían degustar vino y viandas mientras elegían sus productos y discutían sobre el precio. Como ya hemos visto, esta era una práctica común en lugares cercanos al anfiteatro donde se producía vino, e incluso en el gran recinto que comunicaba con una de las alfarerías activas en la ciudad en el momento de la erupción.

Desconocemos si el propietario vendía los productos únicamente en su negocio, aunque el tamaño del complejo invita a pensar en una producción destinada a su venta en otros establecimientos ubicados en zonas más transitadas, como en la Vía de la Abundancia. En la entrada del local IX.7.7, aún sin excavar en su interior y localizado en esta calle, se encontró una pintura en la que se veía a una señora vendiendo distintos artículos. Sobre la mesa, mientras interactúa con un cliente, son visibles algunas sandalias que probablemente estaban hechas en piel, como tantas otras halladas en el mundo romano. Otra pintura de Pompeya, proveniente de uno de los espacios de acceso al complejo de Julia Félix, nos muestra también un puesto durante las *nundinae*, en el que pueden verse algunos zapatos en venta. Quién sabe si era esta la curtiduría que proveía de materia prima y productos a los negocios de la ciudad.

47

Médicos y ambulatorios



Conjunto de instrumental médico. T —

DOCTORES PRIVADOS

Como habrás podido intuir a lo largo de nuestra visita, las ciudades romanas disponían de todo tipo de servicios y comodidades, incluidos los relacionados con la salud. Aunque, por supuesto, eran algo distintos a los actuales. Uno de los objetos que más han llamado la atención desde su descubrimiento es el instrumental médico hallado en 1770 por

Francisco de la Vega en una de las casas cercanas a la Puerta de Herculano, la entrada más septentrional de la ciudad. Tal fue el impacto del descubrimiento que la casa fue inmediatamente asociada a un doctor, y ha pasado a ser conocida como la Casa del Cirujano.

En el interior de una de sus habitaciones se hallaron un total de cuarenta objetos de distinto tamaño y funcionalidad, todos ellos asociados al mundo de la medicina y la cirugía que se llevaba a cabo en Pompeya. Estos objetos se usaban en momentos concretos y para situaciones específicas, tal como indican su forma y su variedad. Se trata de un equipo instrumental que guarda una similitud única con los actuales: desde fórceps y pequeñas cuchillas a modo de bisturí, hasta catéteres, dilatadores anales, pinzas quirúrgicas y espátulas. Todos ellos sirvieron para poner solución y remedio a los distintos problemas de salud que padecían los pompeyanos. Aunque el impacto del descubrimiento llevó a ubicar en esta casa a un médico cirujano que ejerció aquí su profesión, lo cierto es que no se ha podido constatar ningún espacio de la casa que pudiera utilizarse como un ambulatorio donde pasar consulta. Esta es la situación general en todas las viviendas donde se ha encontrado instrumental médico o quirúrgico. Muy probablemente pertenecía a un médico que podría ejercer su labor en una de las estancias de la casa o en otro lugar de la ciudad donde tuviera su consulta, pero todo parece indicar que la mayoría de las veces lo haría de manera ambulante, y que el médico visitaba a los pacientes en sus casas, de un modo parecido a como se hacía en muchos pueblos el siglo pasado. De hecho, autores como Hipócrates (*Off*. 2 − 3) indicaban que, para llevar a cabo la práctica médica, solo era necesario un lugar espacioso con luz suficiente.

UN AMBULATORIO POMPEYANO

Sea como sea Pompeya siempre guarda nuevas sorpresas, y nos ha revelado también una *taberna medica* o ambulatorio. O al menos así parece demostrarlo un grafito y el estudio de los materiales hallados en el interior de un establecimiento atribuido a Aulo Pumponio Magoniano (VIII.3.10 − 12). Como muchos otros negocios, este también estaba ubicado en la Vía de la Abundancia, una de las grandes arterias de la ciudad. En una de sus esquinas, un edificio con un conjunto de habitaciones organizadas en dos niveles sorprendió a los arqueólogos al encontrar allí 55 objetos asociados a instrumental médico y quirúrgico, además de pequeñas copas de sangrado y recipientes y morteros para la

mezcla de sustancias. Todo ello llevó a identificarla como una *taberna medica* que también habría hecho las veces de tienda de remedios para la salud, a modo de nuestras farmacias actuales. Normalmente los médicos preparaban los remedios para los pacientes ellos mismos, por lo que había cierto grado de relación entre lo que hoy entenderíamos por una farmacia o botica y una consulta. La práctica de la medicina en este tipo de espacios de un uso más general es mencionada ya por Cicerón (*Clu*. 178, 180), quien describe a una mujer de Larinum que se encargó de que un esclavo ejerciera como doctor en una *taberna* perfectamente equipada para tal fin.

Estrechamente relacionadas con este mundo de la salud se encontraban, además, las termas y las aguas medicinales de la zona, famosas ya desde época republicana por las diferentes capacidades curativas que se les atribuían. Veremos su papel en los tratamientos de salud más adelante, cuando nos adentremos en estos complejos tan visitados por los pompeyanos. El mundo de la medicina también estaba relacionado con numerosos remedios caseros, como bebidas y lociones que, aplicados sobre partes específicas del cuerpo o ingeridos, ayudarían a calmar ciertas dolencias. Algunas etiquetas halladas en recipientes cerámicos de muchas casas sugieren que ciertos posos secos de vino, crema de leche o miel —muchos de ellos provenientes del norte de África— pudieron servir para este uso medicinal. Algunos autores han querido identificar incluso a una mujer, Gavia Severa, como comerciante especializada en la venta de lociones y líquidos, ya que su nombre aparece en algunos recipientes (*CIL* IV.5737; 5741).

Si volvemos a la *taberna medica* de Aulo Pumponio Magoniano o a la Casa del Cirujano, resulta fascinante imaginar cómo estos remedios hechos con sustancias locales o importadas compartirían estantería con el numeroso instrumental médico que se ha encontrado en muchas casas pompeyanas.

48

Hacer perfumes y ungüentos

Conjunto de *unguentaria*.

LA CALLE DE LAS PERFUMERÍAS

Como sucedió con el vino, la producción de perfumes y aceites también gozó de gran fama en la región de Campania. Aunque inicialmente esta moda provino del Mediterráneo oriental, muy pronto distintas

localidades del golfo de Nápoles tomaron el relevo en la producción y comercialización de estos artículos. En Capua, por ejemplo, existía un barrio especializado en esta industria, y Plinio «el Viejo» incluso nos recuerda que las rosas, en esta región, «estaban más perfumadas que el resto» (*Nat.* 8. 111). No es de extrañar que Pompeya, al igual que Capua, se introdujera rápidamente en las dinámicas de producción de este bien tan preciado. Y así lo ha confirmado la arqueología: una inscripción hallada en la Vía de los Augustales indicaba la existencia de un *collegium unguentarii* o asociación de ungüentarios, cuyos miembros eran los encargados de la producción y distribución de perfumes y aceites refinados. Las excavaciones arqueológicas han desvelado la existencia de algunas perfumerías a lo largo de esa calle, pudiendo localizarse aquí un sector especializado, muy cerca del foro y del *macellum*, donde muchos de estos perfumes y aceites se venderían en los mercados. Hasta que el recipiente era adquirido por el cliente, había todo un proceso de producción y comercialización que conllevaba varias etapas. ¿Cómo funcionaron, pues, estos negocios?

HACER PERFUMES CON LAS FLORES DE CASA

Caminemos hasta la famosa calle de las perfumerías de Pompeya y reconstruyamos el proceso. Para ello, nos detendremos en la Casa de Ariadna, una gran mansión que se abre a varias calles. Aquí los arqueólogos descubrieron uno de los negocios más completos dedicados a la producción de perfumes durante la primera mitad del siglo I d. C., justo antes del gran terremoto. El jardín de la casa sirvió para plantar las flores necesarias en la extracción de líquidos, una práctica que ha sido evidenciada en otras casas de Pompeya y que permitía tener a mano la materia prima y abaratar los costes de producción a los propietarios del negocio, en este caso comunicado con la vivienda. Estos jardines, sin embargo, solo suministrarían una parte de la materia prima necesaria para la industria localizada en esta calle. Otras variedades de las flores y plantas imprescindibles para la elaboración de estos perfumes se recogerían en los jardines encontrados en distintas partes de la ciudad, o incluso en las villas de la región.

Las dos *tabernae* que flanqueaban la entrada a la Casa de Ariadna por la Vía de los Augustales estuvieron dedicadas a la venta y producción de estas fragancias. En uno de los espacios, el aceite era extraído a través de una presa y luego almacenado en distintas piscinas, donde se realizaría el resto del proceso. Asociado a este espacio se

encontró un pozo que recogía agua de lluvia para la producción de estos artículos. Una vez obtenido el líquido resultante, se dejaría reposar en dos cubetas en ambas estancias. La ausencia de elementos de producción en una de las habitaciones ha llevado a los arqueólogos a suponer que, en ella, probablemente, se rellenaban los ungüentarios y recipientes de cristal y, por qué no, tal vez también se vendían allí mismo. Es bastante fácil imaginar cómo pudo ser el proceso si observamos uno de los frisos decorativos de la Casa de los Vettii. En esta pintura, varios cupidos y psiques aparecen dedicándose laboriosamente a la producción de perfumes, mostrando los pasos y el instrumental necesario para esta actividad: mientras unos remueven las mezclas en pequeñas piletas, otros se afanan en rellenar los ungüentarios; un armario entreabierto nos permite adivinar los recipientes ya rellenados con las distintas esencias. La secuencia del proceso la completa otra escena, de la Casa de Triptólemo, donde podemos observar la posible venta de estos perfumes, que estaría unida, sin duda, a la de lociones y otro tipo de ungüentos con fines estéticos o medicinales.

La existencia de esta industria, además, estuvo ligada a otros tipos de producción, como la textil o la del vidrio, con lo que contribuía al mantenimiento y desarrollo de una economía local en la que se basaba la vida de gran parte de la población pompeyana. El hallazgo de algunos recipientes con lociones y el nombre de Gavia Severa ha llevado a identificarla como vendedora de estos productos y a suponer la existencia de intermediarios o importadores de líquidos y ungüentos en este activo comercio, que podrían ser vendidos en tiendas especializadas en perfumes, en puestos de los mercados de la ciudad o en otro tipo de establecimientos (véase: *CIL* IV.5737; 5738). Normalmente asociamos estos perfumes y lociones a la cosmética y la belleza, que trataremos más adelante, pero no podemos pasar por alto su continuo uso en el ámbito ceremonial. En una inscripción funeraria en mármol hallada en la tumba de Marco Obelio Firmo, cerca de la Puerta de Nola, se especifica que en su funeral fueron donados mil sestercios para perfumes. La importancia de este producto en ceremonias rituales nos hace imaginar la amplia presencia que tuvo en la esfera religiosa. Si nos paramos a pensar por un momento en el gran uso que este producto tuvo en distintos ámbitos, la existencia de una calle en Pompeya especializada en esta industria cobra más sentido.

49

El negocio del cuerpo

Relieve con escena de prostitución, procedente de un bar pompeyano.

PROSTITUCIÓN EN ROMA

Más allá de su función en ceremonias religiosas, los perfumes y aceites que hemos mencionado servirían, principalmente, para el cuidado del cuerpo. Y de hecho, el negocio del cuerpo era una de las actividades con las que muchos pompeyanos se ganaban el pan. Su práctica, según las fuentes clásicas, era muy común en el mundo romano. Según el poeta Horacio, así se dirigió el político conservador Catón el Viejo a un joven al salir de un burdel:

Bien hecho, señor, porque tan pronto como la lujuria inmunda hincha las venas, es bueno que los jóvenes vengáis aquí y no machaquéis a las esposas de otros hombres (*S*. 1.2.31 − 32).

Estas palabras reflejan la concepción que se tenía en la antigua Roma de la prostitución. Era un instrumento al alcance de los hombres libres para canalizar sus deseos y mantener así el orden de la familia y el respeto a las mujeres y a la paternidad. En la antigua Roma, la prostitución era una práctica legal que, en algunos momentos, llegó incluso a estar regulada con impuestos. Para los ciudadanos romanos era normal contratar los servicios de prostitutas y de jóvenes prostitutos, normalmente esclavas y esclavos. Y sin embargo, aunque se trató de una práctica generalizada en la sociedad, no estaba bien vista. Aquellos que ejercían el negocio de la prostitución, y los que lo gestionaban y lo promovían, solían carecer de ciertos privilegios sociales, civiles o legales que afectaban a su honor. Resulta curioso observar que, por el contrario, los clientes no experimentaban ningún tipo de consecuencia.

Teniendo en cuenta lo común de esta práctica entre hombres libres, no es difícil imaginar su presencia continua en el paisaje urbano de cualquier ciudad romana. Así lo muestran distintas referencias literarias, la arqueología y la epigrafía, y de hecho podemos encontrar vestigios de ella tanto en las necrópolis de entrada a una ciudad como en los lugares públicos más concurridos, pasando por las tabernas y algunas residencias privadas. La prostitución era sin duda una realidad, y, aunque pueda parecerle un tanto extraño al espectador moderno, en la antigua Roma el sexo podía comprarse en cualquier parte de la ciudad.

Pompeya nos ha permitido conocer cómo era esta realidad en el siglo I d. C. En el caso particular de esta urbe, el negocio del sexo se encontraba localizado en una zona concreta, bien comunicada y relativamente cerca de zonas centrales muy concurridas. Observemos por un momento el relieve escultórico que abre este capítulo. Hoy en día se encuentra en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, en un lugar creado expresamente para guardar y ocultar una colección de objetos que escandalizaron a los ojos modernos de los excavadores del siglo XVIII. Eso fue así hasta tal punto que dicha sección del museo recibió el nombre de «El Gabinete Secreto», y de hecho permaneció cerrada al público durante décadas: fragmentos de pinturas, esculturas e incluso ofrendas en terracota a los dioses dan hoy la bienvenida a una conciencia moderna espectadora, renovada tras los tabúes del pasado, y

nos permiten mirar a través de la ventana de la prostitución en la antigua Roma.

SEXO EN EL BURDEL

En Pompeya, un edificio destaca por estar exclusivamente destinado a la función de burdel. Su simple existencia nos permite imaginar el alcance de la demanda de estos servicios sexuales. Si prestamos atención a su localización, observamos que se encuentra en una intersección de tres estrechas callejuelas donde, de noche, apenas habría iluminación. Su cercanía a las Termas Estabianas, además, nos da una idea del tipo de clientes que atraería: la mayoría de ellos visitantes de la ciudad o residentes que, aprovechando una visita a los baños, uno de los edificios más concurridos de la urbe, podrían requerir los servicios de una prostituta o de un prostituto. De todos los espacios propuestos como prostíbulos en Pompeya, este es el único identificable como tal. Y el más grande de todos. En otros casos, una simple habitación con acceso directo a la calle podría servir para ejercer la prostitución. Curiosamente, la mayoría de los espacios candidatos a posibles lupanares se encuentran en zonas estrechas, de difícil tránsito, muchos de ellos ubicados cerca de la zona oriental del foro o en estancias que comunican con negocios. Pero eso no quiere decir, como veremos enseguida, que en el resto de la ciudad no se practicara la prostitución. En las calles que seguimos para llegar a la entrada de estos burdeles, observamos a veces la presencia de falos en el pavimento y en las paredes de los edificios, que parecen indicar el camino hasta estos lugares.

El más grande de los prostíbulos de la ciudad, el lupanar de Pompeya, estaba organizado en dos pisos: tradicionalmente se han identificado ambas plantas como parte del lupanar. Un estudio reciente ah sugerido que, aunque la prostitución no puede ser excluida, las cinco supuestas habitaciones de la planta superior pudieron servir de apartamentos, lugar de hospedaje, un prostíbulo para clientes más exclusivos, o un edificio completamente independiente al inferior. Nosotros nos centrarmos en la planta baja, donde la prostitución ha quedado evidenciada, y que contenía una letrina y cinco estancias donde se ejercía la prostitución. En la zona de acceso a estas estancias se han encontrado escenas eróticas y una representación del dios Príapo, de modo que cualquiera que entrase en este lugar y observara la arquitectura y su decoración sabría dónde se estaba metiendo. Lo más

característico es la gran cantidad de grafitos hallados en el interior de algunas habitaciones a modo de firma de los clientes, que nos cuentan sus hazañas con las prostitutas y las visitas al lupanar. Estos grafitos nos han revelado que, aunque la mayoría de ellas fueron esclavas, existieron también mujeres libres que ejercían la prostitución. Una de cada cinco prostitutas que trabajaban en el lugar no dependía directamente de un «manager». Estas mujeres libres serían tan pobres que dependían del negocio del cuerpo —y de la explotación que conllevaba— para ganarse la vida. Además, algunas de las prostitutas que ejercían su trabajo en el burdel también ofrecían servicios en otros lugares. Más allá del sexo, en este prostíbulo de Pompeya se ofrecía vino, y se ha sugerido que incluso pudieron llevarse a cabo labores de barbería.

Los abusos físicos, sexuales y psicológicos que las prostitutas y prostitutos sufrían durante su jornada eran continuos. Viajemos por un instante a otra parte del mundo romano. Un collar del siglo IV d. C., proveniente del norte de África, contenía una inscripción que decía:

Adultera meretrix tene quia fugivi de Bulla Rg
«[Mi nombre es] Adultera. Soy una prostituta. Áta[me] porque he huido de Bulla R[e]g[ia]» (*ILS*. 9455).

Si volvemos a Pompeya, los grafitos muestran la opinión de los clientes tras recibir un servicio, la presencia de algún cliente regular o incluso la relación que algunas prostitutas establecieron con alguno de sus clientes. Lo curioso es que, más allá del latín, algunos de estos grafitos están escritos en griego o en osco:

Μόλα . φουτοῦτρις
«Mola la folladora o Mola [es] la folladora» (*CIL* IV.2204).
hic ego puellas multas
futui
«Aquí me follé a muchas mujeres» (*CIL* IV.2175).
Cυνέρωc
καλὸc. βινεῖc
«Sineros, follas bien» (*CIL* IV.2253).

Curiosamente, el anterior grafito fue escrito en griego junto al nombre Sineros, en latín. Desde el comienzo de esta historia hemos visto cómo la ciudad estuvo habitada por distintas poblaciones a lo largo del tiempo. En el momento de la erupción, el osco, el latín y el

griego eran utilizados por sus habitantes.

PROSTITUTOS EN LA CIUDAD

Pero los grafitos de este burdel han desvelado un dato aún más curioso si cabe: las mujeres no trabajaron solas. Un detallado estudio y revisión de los materiales confirma que en este lupanar también trabajaron prostitutos que ofrecían servicios a hombres. Aunque se ha propuesto que los prostitutos pudieron ofrecer servicios a mujeres en este lugar, el estudio más reciente sugiere ser prudentes con dichas afirmaciones ante la evidencia arqueológica recuperada en el edificio pompeyano. Estos jóvenes carecían de derechos —aunque la condición de esclavos de muchos de ellos ya implicaba una ausencia previa de los mismos—, así que ser prostituto en la antigua Roma era una ardua y difícil tarea que conllevaba la marginación social. Podemos comprender un poco mejor cómo era su vida y su realidad a través de una de las pocas descripciones literarias que poseemos de ellos. En su obra *Pseudolus*, de comienzos del siglo II a. C., Plauto presenta a un joven prostituto, esclavo del proxeneta, que teme ser sometido a una penetración anal dolorosa por parte de los clientes y el enfado de su dueño. Una de las obligaciones principales de estos prostitutos sería mantener una apariencia juvenil e imberbe, acorde con los cánones de belleza romanos. Esto lo lograban con la depilación, la higiene y una vestimenta adecuada. Se conseguía así una imagen un tanto afeminada. En lo que respecta a su trabajo en el lupanar de Pompeya, se cree que estos jóvenes realizarían labores similares a las de las prostitutas. Aunque en general su actividad no aparece representada iconográficamente en las estancias del burdel, un ejemplo que desvela su presencia en este espacio es la siguiente inscripción, que utiliza el término *puer* para referirse a un joven, en este caso como objeto de deseo:

Africanus moritur
scribet puer Rusticus
condisces cui dolet pro Africano
«Africano está muriendo. / Escribe el joven Rústico. / Verás quién llora por Africano» (*CIL* IV.2285a).

Otros grafitos de este burdel también han sido leídos en clave

masculina. Por ejemplo, algunos utilizan el pronombre *quem*, que se refiere a hombres o, al menos, a un grupo de hombres y mujeres:

Placidus hic futuit quem
«Plácido se folló a quien él quiere» (*CIL* IV.2265).
Scordopordonicus hic bene
futuit quem voluit
«Escordopordónico aquí folló bien a quien quiere» (*CIL* IV.2188).

En otros casos, los grafitos que utilizan el verbo *pedicare*, que significa «penetrar analmente», se refieren a prácticas que, normalmente, se relacionaban con la penetración anal intermasculina. El término *futuere* era utilizado casi siempre para referirse a penetraciones vaginales.

Pedicare volo
«Quiero follarme un culo» (*CIL* IV. 2210).

Recientemente, un grafito que podría estar retratando a un estereotipo de cliente masculino se ha reinterpretado como una posible evidencia de la presencia de un prostituto trabajando en este burdel pompeyano:

ratio mi cum ponis
Batacare te pedicaro
«Cuando me pagues, Batacaro, te penetraré analmente» (*CIL* IV.2254).

OTROS ESPACIOS PARA EL SEXO

Pero el burdel de Pompeya no fue el único espacio donde se ejerció la prostitución. Como hemos indicado anteriormente, el paisaje urbano estaba repleto de lugares donde el negocio del sexo estaba presente. Cualquiera que llegase a la ciudad por la Puerta Marina podría leer entre los distintos grafitos que había sobre un banco en piedra el siguiente texto:

SI QUIS HIC SEDERIT

LEGAT HOC ANTE OMNIA
SI QUI FVTVERE VOLET
ATTICEN QUAERAT A. XVI

«Si alguien se sienta aquí, que lea esto primero de todo: si alguien quiere follar, que busque a Attice: cuesta cuatro sestercios» (*CIL* IV.1751).

Curiosamente, el nombre de Attice no está entre los registrados en el prostíbulo, por lo que podemos plantearnos varias opciones: o trabajó en el lupanar de Pompeya, pero no tenemos registro alguno de su identidad, o ejerció la prostitución en otros lugares de la urbe. De hecho, el relieve escultórico que abre este capítulo también nos indica la práctica de la prostitución en tabernas y otros establecimientos comerciales similares. Aunque ningún detalle lo indica de manera explícita, la escena que vemos nos está mostrando un acto sexual probablemente entre una prostituta y su cliente, y eso lo sabemos porque fue encontrada en una de las habitaciones de un pequeño mesón o establecimiento comercial ubicado en una céntrica calle de Pompeya, donde es muy posible que algunas prostitutas ejercieran su profesión. En otra de las paredes de esta estancia también se encontró pintada una escena de carácter sexual que chocó con la moral de la época, escandalizó a los excavadores y al poco tiempo, fue destruida.

En otros edificios de Pompeya también se han encontrado escenas eróticas que muestran distintas prácticas sexuales entre parejas o varias personas. Las termas, por ejemplo, serían otro de esos lugares en los que las prostitutas y prostitutos pudieron ofrecer sus servicios a un amplio público masculino. En las Termas Suburbanas, en las inmediaciones de la llamada Puerta Marina, una de las primeras salas del complejo termal está decorada con frescos numerados que nos muestran, de nuevo, distintas prácticas sexuales en parejas, en tríos o en escenas individuales. Aunque algunos han querido ver en estas una señal directa del tipo de actividades que pudieron llevarse a cabo en este lugar —posiblemente en el piso superior—, lo más probable es que se trate de un juego memorístico para los clientes de este establecimiento, de modo que pudieran recordar dónde habían dejado su ropa antes de entrar en las salas de baño. Más allá de la función específica de estas pinturas, lo cierto es que retratan para nosotros la variedad de las prácticas sexuales de la época.

La prostitución también tendría lugar en espacios privados. La más

exquisita élite tenía el poder suficiente para contratar prostitutas que ofrecieran sus servicios en banquetes privados y en fiestas. Así lo muestra algún fresco pompeyano, en el que algunos individuos disfrutan del sexo durante un banquete. En ciertas casas de la ciudad destacan algunas zonas específicamente decoradas con escenas de sexo, hecho que no implica que esas estancias fuesen utilizadas solo para esos usos o que se utilizaran como prostíbulo. En este sentido, debemos mencionar el caso de la gran mansión conocida como la Casa del Centenario (IX.8.6), donde se encontró una estancia retirada, en una zona apartada cercana a los baños termales privados, que contenía escenas eróticas, además de una oquedad o mirilla en el muro que permitía observar el espacio desde la estancia contigua. Aunque el sexo pudo ser una de las actividades allí practicadas, la elección de esta decoración en ambientes de este tipo indicaría, además, unos hábitos y una forma de actuar de un grupo específico, la élite, que utilizaría estos espacios para reuniones, cenas o encuentros de otra índole.

¿Eran estas zonas secundarias de la casa utilizadas, en ocasiones, como burdeles privados que serían explotados a modo de negocio por sus propietarios? Si visitamos la Casa de los Vettii (VI.15.1), veremos que un grafito en la entrada indicaba que la prostituta Eutychus ofrecía sus servicios. No sabemos si en la ciudad, en el barrio o en la vivienda. En el interior de la casa, una estancia alejada de la zona de representación, tras la cocina, está decorada de manera explícita con escenas de carácter sexual. No podemos establecer una relación directa entre este grafito y la estancia decorada con escenas sexuales del interior, pero, como visitantes de la ciudad y arqueólogos, sí podemos hacernos algunas preguntas: ¿fue este un espacio en el que se ofrecía sexo en la casa? ¿Era un negocio que dependía de los propietarios? ¿Alquilaban las prostitutas este tipo de estancias para ejercer su profesión?

Quizá todo fuese más sencillo y la función prevalente de dichas estancias aún esté por revelarse. Sigamos nuestro viaje para comprender cómo ciertas inscripciones nos han permitido identificar incluso edificios enteros.

50

El negocio inmobiliario

Fragmento de anuncio inmobiliario y electoral procedente de la fachada de los *praedia* de Julia Félix.

UNA EMPRESARIA DE ÉXITO

El negocio inmobiliario fue otra de las actividades que reportaron grandes beneficios a los ciudadanos de Pompeya. Como ya hemos visto

en el capítulo 16, esta era una práctica habitual en la región. Recordemos que Cayo Sergio Orata era conocido por comprar villas, renovarlas añadiendo estanques y venderlas obteniendo un gran beneficio (Plin. *Nat.* 9.168). En esta parte de nuestra historia, sin embargo, nos fijaremos en una mujer: Julia Félix. Su historia es la de una empresaria de éxito que supo ver una oportunidad de medrar en uno de los períodos más oscuros de Pompeya. Sabemos que Julia era hija de Espurio, que provenía de un grupo social humilde y que su habilidad profesional la llevó a ser propietaria de uno de los negocios más prósperos en los últimos años de la ciudad. Así lo indica la inscripción que abre este capítulo, proveniente de la fachada del complejo del que era propietaria, entre el anfiteatro y la Vía de la Abundancia:

In praedis Iuliae Sp(uri) f(iliae) Felicis
locantur
balneum Venerium et nongentum, tabernae, pergulae,
cenacula ex Idibus Aug(ustis) primis in Idus Aug(ustas) sextas annos continuos quinque.
S(i) q(uis) d(esiderabit), l(ocatricem) e(o) n(omine) c(onvenito)
«En el complejo de Julia Félix, hija de Espurio, se alquilan un baño elegante para uso de personas respetables, comercios, entreplantas para almacenamiento, cenáculos, desde los próximos idus de agosto hasta los idus de agosto del sexto año, por cinco años continuos. Si alguien desea (alquilar), comuníqueselo a la mencionada arrendadora» (*CIL* IV.1136).

En este caso, la arqueología ha permitido relacionar este anuncio con el edificio en el que se encuentra, pues se han hallado distintas partes del complejo mencionado. Pero ¿en qué consistió este próspero negocio? Como ya hemos visto, tras el gran terremoto del año 62/63 la ciudad atravesó un gran proceso de reconstrucción que se prolongó hasta la erupción del Vesubio. Las termas del foro, por ejemplo, tuvieron que ser reconstruidas. Las famosas termas centrales, en proceso de construcción, dan fe de la alta demanda de este tipo de actividades de ocio, y en este contexto Julia Félix decidió poner a disposición de un grupo particular de clientes —*et nongentum*, es decir, «a gente de bien»— un complejo termal. Trasladémonos por un momento a los últimos años de vida de la ciudad, en los que muchos de los servicios públicos habían sido interrumpidos debido a los procesos de

reconstrucción. Es muy probable que un grupo selecto de la élite necesitara de un espacio como el que Julia Félix ofrecía para reunirse y disfrutar del ocio y el esparcimiento. En su interior, se relajarían en un ambiente distendido, con todos los servicios termales a su disposición —entre los que se incluían una sauna y una piscina al aire libre— y un espacio para comer y beber, a modo de bar y restaurante. Un espacio como este les permitiría establecer nuevos contactos y llevar a cabo nuevos negocios.

El resto del complejo, que contaba con establecimientos comerciales y otras estancias en la planta baja y en la superior, lo destinó al alquiler. El edificio albergaba también una residencia, y todo el recinto comunicaba con un exquisito jardín interior que ofrecía un verdadero espacio para relajarse dentro de la ciudad. La decoración de tintes egipcios y filosóficos, mezclada con la sombra de las pérgolas y el sonido del agua del gran canal que atravesaba este jardín, permitiría a los clientes experimentar la naturaleza y desconectar del trasiego urbano. Además, parte de la zona trasera de la manzana estaba destinada al cultivo. Desconocemos si Julia vivió en el complejo, aunque el anuncio indica que se debía contactar con ella, por lo que pudo habitar la mansión que se encontraba en un lateral de la manzana. Si vivía en otro lugar de Pompeya, sin duda frecuentaría la propiedad de manera regular.

Imaginar a los clientes —probablemente visitantes de la ciudad por un corto o medio espacio de tiempo— socializando en su jardín, en los comedores o en las tabernas, nos muestra otra cara de la ciudad: la creada por personas que estaban de paso o por aquellas que no podían permitirse el lujo de poseer una casa o construirla desde los cimientos. Todos ellos se veían obligados a alquilar, algo muy parecido a lo que sucede hoy en día.

ESTADÍAS TEMPORALES

En otra manzana muy cerca del foro, también en un lugar visible desde otra de las arterias principales de la ciudad, se encontró otra inscripción que decía:

Insula Arriana
Polliana Gn(aei!) Al<le=IF>i Nigidi Mai
locantur ex <K=I>(alendis) Iuli(i)s primis tabernae

cum pergulis suis et c\'7bo\'7denacula
equestria et domus conductor
convenito Primum Gn(aei) Al<le=IF>i
Nigidi Mai ser(vum)

«Se alquilan desde el primer día del próximo julio tiendas con altillos, exquisitas habitaciones superiores y una casa en el bloque Arrio Pollio, propiedad de Cneo Aleio Nigidio Mayo. Los posibles arrendatarios deben contactar con Primo, esclavo de Cneo Aleio Nigidio Mayo» (*CIL* IV.138).

Algunos investigadores han asociado la gran mansión de esta manzana, conocida como Casa de Pansa debido a un anuncio electoral encontrado en su entrada, a Cneo Aleio Nigidio Mayo, cuya propiedad habría estado gestionada, en el momento de la erupción, por Primo Olio y Parato Olio. El anuncio que acabamos de leer nos estaría hablando del alquiler de habitaciones situadas en la primera o segunda planta de este bloque. Cuando hoy en día visitamos la ciudad y vemos principalmente las plantas bajas de los edificios, debemos recordar que la mayoría de las casas, si no todas, tuvieron al menos un primer piso. En esta primera planta, las estancias, normalmente organizadas en torno al atrio o el peristilo, dotaban a la residencia de espacios más privados —a los que se podía acceder desde la calle o desde el interior de las viviendas y negocios de la planta baja—, y también se alquilarían para distintos usos. Así lo demuestra la vecina ciudad de Herculano, donde en algunas mansiones se han evidenciado hasta cuatro apartamentos bien diferenciados, y en la que también se ha encontrado incluso una *insula* o bloque de pisos como los que existían en la propia ciudad de Roma o en Ostia. A pesar de la cantidad de datos que Pompeya nos ofrece respecto al negocio inmobiliario, las fuentes y la arqueología nos demuestran que las soluciones urbanas eran muy variopintas, dependiendo del número de habitantes que una ciudad tenía, de su superficie construida o del carácter de la propia urbe, igual que ocurre con nuestras ciudades actuales.

Muy probablemente, en Pompeya hubo también otros establecimientos que habrían ofrecido no solo servicios de restauración, sino también de alojamiento y hospedaje a los visitantes y a los animales con los que viajaban, pero hasta la fecha no ha sido posible localizarlos con exactitud. Se trata de los tradicionalmente identificados como *hospitia, stabula* o, algunas veces, también como *cauponae*. En

realidad, no existe una correlación directa entre la etiqueta latina y el registro arqueológico, y aunque los arqueólogos de siglos pasados intentaron aplicar de manera directa dichos términos latinos a estos establecimientos, no pudieron llegar a un acuerdo. Este tipo de espacios, a los que las fuentes clásicas aludían por los términos en latín indicados, servirían para dar alojamiento a los viajeros y a sus animales en sus visitas a la ciudad. Muchos estarían localizados cerca de las entradas y otros ya en el centro, y tendrían asociados servicios de venta de comida o restauración. Serían, guardando las distancias, nuestros actuales albergues, postas u hostales, donde se podría pernoctar a un precio relativamente accesible.

51

Banqueros y prestamistas

Conjunto de tablilla de cera, *stylus* y tinteros procedentes de Pompeya.

ARCHIVOS POMPEYANOS

Uno de los objetos que más información han aportado sobre el mundo de los negocios en época romana son las tablillas de cera o *tabulae ceratae*, que servían para llevar el recuento de actividades económicas, transacciones u otros aspectos relacionados con la economía y las finanzas. De hecho, el negocio inmobiliario que acabamos de ver en el capítulo anterior iba más allá del alquiler y la venta de espacios para vivir: también se vendían o alquilaban propiedades y negocios durante un determinado período de tiempo. Estos datos concretos los conocemos gracias a las tablillas de cera que, en nuestra historia de Pompeya,

ocupan un papel fundamental.

Aunque las condiciones de destrucción y conservación hacen de la vecina ciudad de Herculano el lugar perfecto para el estudio de este tipo de documentos, en Pompeya estas tablillas también se han encontrado en algunos lugares: en el complejo suburbano de Moregine, en la Palestra Samnita, en la casa del sacerdote Amando, en la recientemente excavada Casa del Larario de la región V y en la mansión de Cecilio Jocundo. De todos ellos, el archivo de Cecilio Jocundo, compuesto por 153 documentos escritos en unas cuatrocientas tablillas, es el más completo de la ciudad. Se cree, no obstante, que la colección de este individuo era incluso mayor, y que solo se encontró una selección de documentos guardada, probablemente, tras el terremoto del año 62/63. El seísmo, que supuso una fecha clave para la ciudad, como hemos visto en capítulos anteriores, llevó al dueño de la mansión a reestructurarla y a incluir unas placas de mármol para dejar constancia del suceso en el espacio religioso doméstico por antonomasia: el altar de culto doméstico. Este terremoto parece ser un punto de inflexión en el archivo de Cecilio Jocundo, pues el documento más antiguo está fechado en el año 15 y el más reciente en el año 62, poco antes del seísmo. ¿Qué ocurrió con el resto del archivo? ¿Fue destruido durante el terremoto? ¿Acabó siendo almacenado en otro lugar y se ha perdido? ¿O sencillamente cesó la actividad registrada?

Los documentos de este archivo nos revelan parte de la actividad financiera de Cecilio Jocundo, un hombre de negocios de origen humilde que supo encontrar en la gestión económica y financiera una vía de ascenso social. Entre sus tareas se encontraba la de hacer de intermediario en transacciones económicas, actividad por la que cobraba un interés medio del 2%. Además, se encargaba de alquilar propiedades en la ciudad, de organizar subastas e incluso, en ocasiones puntuales, de recaudar los impuestos que se pagaban a la ciudad por actividades de mercado o en concepto de cesión de alquiler de propiedades. El documento más antiguo —que como hemos mencionado data del año 15— menciona al «banquero» Cecilio Félix. Algunos creen que este pudo ser o bien el padre o bien el precursor en el trabajo que después ejerció Cecilio Jocundo, quizás un liberto. La mayoría de los documentos recuperados están fechados en la década de los 50, y entre los bienes registrados en las tablillas se encuentran tierras, animales o esclavos, pero también la venta de lino importado de Alejandría o la gestión de propiedades en la vecina ciudad de Nuceria. Como podemos observar, Cecilio Jocundo era un empresario cuya

reputación iba más allá de la propia ciudad de Pompeya, ya que era conocido en otros lugares de la región. Como buen hombre de negocios que mantiene un registro de su contabilidad, él mismo dejó constancia de los préstamos que adquirió. Algunas tablillas nos muestran, incluso, las fechas de los plazos de devolución o los retrasos que experimentó en alguno de esos pagos.

Normalmente, las transacciones se hacían en presencia del propio Cecilio Jocundo y eran firmadas por testigos, a modo de certificación. El orden de los testigos revela el estatus social de cada uno de ellos: primero firmaban los magistrados, luego los ciudadanos y, finalmente, los hombres libres. En muy raras ocasiones hay algunas mujeres que firmaron en estas tablillas como testigos, aunque también podían realizar negocios.

TRANSACCIONES ECONÓMICAS

Las cuantías económicas mencionadas en las tablillas conservadas del archivo que tenemos de Cecilio Jocundo no suelen ser muy altas —la media estimada es de 4.500 sestercios—, pero una de ellas constituye una excepción. Está fechada en el año 55, así que transportémonos por un momento al mundo de los negocios de hace casi dos mil años y descubramos los aspectos cotidianos que desprende este documento de aquel lejano pasado.

hs n(ummum) XXXVIII
(milia)LXXVIIII
quae pecunia in sti
pulatum L(uci) Caecili
Iucundi venit
ob auctione(m) M(arci) Lucre
ti Leri [mer]cede
quinquagesima minu[s]
numerata habere
se dix\'7bs\'7dit M(arcus) Lucretius
Ler[us] ab L(ucio) Caecilio
Iucundo
act(um) Pompeis XI K(alendas) Febr(uarias)
Nerone Caesare
L(ucio) Antistio co(n)s(ulibus)

«La suma de 38.079 sestercios fue dada por obligación a Lucio Cecilio Jocundo por la licitación de la propiedad de Marco Lucrecio Lero, la cual incluye un 2% de interés. Marco Lucrecio Lero declara correcta la cuantía recibida de Lucio Cecilio Jocundo. Transacción firmada en Pompeya once días antes de las Calendas de Febrero del consulado de Nerón César y Lucio Antistio» (*CIL* IV.3340.10).

Lo que acabas de leer son las páginas número 2 y 3 de un conjunto de seis páginas que formaban parte de uno de los trípticos del archivo. El resto no es legible, pero es posible observar que, a modo de documento notarial, esta tablilla constituyó prueba y garantía de una de las transacciones llevadas a cabo por el propio Cecilio Jocundo.

Este pompeyano, sin embargo, no fue el único que ejerció esta actividad profesional en la ciudad. Las excavaciones arqueológicas revelaron la identidad de otro hombre dedicado al mundo de las finanzas años antes que Cecilio Jocundo. Una inscripción en su tumba, situada junto a una de las vías de entrada a la ciudad por el sur, por la Puerta de Nocera, dice lo siguiente:

L(ucius) Ceius L(uci) l(ibertus) Serapio
Argentarius
Helvia M(arci) f(ilia) uxor sacr(averunt)
«Lucio Ceio Serapio, liberto de Lucio, un banquero, y su mujer Helvia, hija de Marco, dedicaron esta tumba»

¿Dónde fue a parar su archivo? ¿Permanece aún bajo la zona no excavada de Pompeya? En los últimos años de vida de la ciudad, una familia de Puteoli poseyó al menos un complejo en el suburbio de Pompeya, donde fue a parar una parte del archivo de sus transacciones realizadas entre los años 26 y 65 en la actual Pozzuoli. El hallazgo de este archivo en Moregine, un rico complejo suburbano abierto al río Sarno, ha hecho pensar que un cambio en los negocios de la familia llevó a alguno de sus miembros a depositar aquí el archivo. Quizá ya no realizaban ese tipo de actividades en Puteoli y habían decidido emprender nuevos negocios, ahora ligados al auge comercial marítimo de Pompeya. Lo curioso es que el archivo fue hallado bajo el *lectus* o diván de uno de los triclinios del complejo, en una cesta, junto a restos de una barca, remos y un ancla, lo que indica que esos espacios estaban teniendo un uso distinto en el momento de la erupción. ¿Habían

decidido preservar el archivo de transacciones pasadas, como lo había hecho Cecilio Jocundo, en previsión de posibles problemas y para tener una prueba en caso de que fuese necesario?

52

Arquitectos y albañiles

Sillar con representaciones del instrumental de construcción, procedente de la Casa del Marinero.

Como ya hemos visto en otros capítulos, la ciudad de Pompeya, prácticamente desde su fundación en época arcaica, fue una urbe en continua construcción. Proyectos y obras de todo tipo convivieron con los habitantes de una ciudad en auge y con los visitantes y viajeros que, a diario, atravesaban sus arterias principales. Igual que en la actualidad, el diseño y construcción de los distintos edificios de Pompeya eran llevados a cabo por arquitectos, ingenieros y albañiles especializados que trabajaban codo a codo con los artesanos y artistas que decoraron

sus interiores. En casos excepcionales, podemos conocer incluso su identidad. Detengámonos un momento y observemos el objeto que abre este capítulo. Fue hallado en la parte exterior del muro que delimitaba el jardín de la Casa del Marinero (VII.15.2), a una altura de unos tres metros. El relieve, que sería visto desde la calle hoy en día conocida como Callejón del Gigante, celebraba la profesión y maestría del constructor Diógenes, tal como indica una inscripción hallada sobre el relieve:

DIOGIINIIS STRVCTOR

«Diógenes constructor» (*CIL* X.868).

Si reflexionamos bien sobre la posición original de este relieve, nos daremos cuenta de que el viandante no alcanzaría a leer la identidad de Diógenes. La lectura de la imagen se centraría solamente en la identificación de los objetos que se muestran en él: una plomada; una paleta de construcción; un mazo de borde ortogonal; un cincel y una escuadra con plomada, y un ánfora y una cartela o *tabula ansata*. Estamos ante una representación esquematizada de los instrumentos y herramientas que ayudaron a levantar la gran ciudad que visitamos hoy en día. Imaginar el trabajo con el sonido de cinceles, martillos y paletas de fondo, mientras nos adentramos en Pompeya, nos ayuda a evocar una imagen ruidosa y muy distinta de la silenciosa ciudad que hoy en día emana de sus ruinas.

El deseo del constructor Diógenes de dejar constancia de su trabajo no es un caso aislado. En la vecina Villa de Publius Fannius Synitor, en Boscoreale, se encontró una placa de tufo en uno de sus pasillos, cerca de la cocina, con la leyenda «MARIO STRVCTOR» y un símbolo contra la mala suerte. Quizá fue realizada por un esclavo que participó en la construcción del edificio en el siglo I a. C.

MANOS A LA OBRA

Pero más allá de las escasas marcas de identidad de constructores o albañiles, no es difícil reconstruir cómo sería su trabajo en una casa. En muchas de las *domus* excavadas en Pompeya, se encontraron materiales apilados o incluso trabajos sin terminar debido al estado de reparación en el que se encontraban muchos de los edificios en el momento de la erupción, como ya hemos indicado en capítulos anteriores. La Casa del Jardín, por ejemplo, en la región V recientemente excavada, presentaba la zona del atrio y algunas estancias en reconstrucción. En uno de los

extremos de este atrio, que se había convertido en una especie de zona de trabajo de los albañiles, se hallaron los restos de una piedra de moler reutilizada como recipiente para amasar el mortero. En otra parte de Pompeya, en la Casa de la Biblioteca —una de las grandes residencias construidas sobre la muralla occidental—, se ha encontrado hace poco una caja de madera repleta de lastras de mármol preparadas para ser usadas en la casa, probablemente para decorar las paredes o pavimentos de una de las estancias. Uno de los recientes descubrimientos de la región IX también ha revelado numerosos ladrillos y tejas apilados en el atrio de otro edificio. Junto a estos, en la pared, multitud de grafitos en carboncillo parecen indicar la contabilidad de los materiales que serían utilizados durante la reestructuración del inmueble. Como podrás observar, Pompeya era una ciudad viva y en continuo proceso de construcción: muchos de los grandes proyectos en marcha en el momento de la erupción responderían a las grandes reconstrucciones de complejos tras el gran seísmo. Sin embargo, muchos otros, sobre todo en el caso de las viviendas de particulares, responderían a las necesidades puntuales que debieron surgir en distintos inmuebles… algo parecido a las reformas y obras que presenciamos hoy en día en nuestros pueblos y ciudades.

Los proyectos, llevados a cabo por albañiles especializados, habrían sido diseñados por arquitectos cuya identidad, en algunas ocasiones, también conocemos. En época augustea, como veremos con más detalle en los siguientes capítulos, el teatro principal de Pompeya fue ampliado y, en este caso, se colocó una inscripción en un lugar bien visible:

M(ARCVS) ARTORIVS M(ARCI) L(IBERTVS) PRIMVS
ARCHITECTVS
«Marco Artorio Primo, liberto de Marco, arquitecto» (*CIL* X.841).

Marco debió de diseñar más de un edificio en la ciudad, ya que el nombre de este arquitecto aparece en otra inscripción posiblemente relacionada con un edificio monumental (*CIL* X.807).

En la Casa de Triptólemo (VII.7.5) podemos observar la destreza de los arquitectos para el diseño en una inscripción relacionada con la reparación de una ventana, en la que él mismo grabó su nombre en la pared simulando un barco, indicando su nombre y profesión:

CRESCE(N)S ARCHITECTVS

«Crescente, arquitecto» (*CIL* IV.4755).

En la casa IX.6.5 tenemos un caso particular que nos permite reflexionar sobre la organización del trabajo y plantearnos hasta qué punto los arquitectos, los albañiles y otros artesanos, como mosaiquistas o pintores, trabajaban codo con codo en un mismo proyecto (una cuestión sobre la que volveremos más adelante). Durante las excavaciones, en el pavimento del atrio, se encontró una inscripción fragmentaria, de la que se han recogido al menos dos versiones. Una de estas versa: «Ave Quartila da bis salv(u)s sis Gra(te) Gratus architec(tus) s(alutem) p(atronae?) s(uae?) ego Felix [fe]ci(?)»

Y vendría a decir algo así como: «Hola, Cuartila […] Hola, Grato. El arquitecto Grato saluda a su patrona. Yo, Félix, lo hice» (*CIL* X.8146).

En este caso, se cree que la inscripción conmemora la construcción del atrio realizada por el arquitecto Grato, quien menciona a su mujer, Cuartila. El hecho de que esta inscripción acabara perdiéndose no permite analizarla *in situ* y, aunque se ha propuesto que Félix pudo ser el mosaiquista, no existe evidencia suficiente para sostener tal interpretación. Aun así, este tipo de inscripciones nos permiten continuar con nuestra historia y centrarnos en otro de los trabajos relacionados con la construcción de los espacios domésticos, el de la decoración de los suelos.

53

Suelos y mosaiquistas

Mosaico realizado por Dioscórides de Samos, procedente de la llamada Villa de Cicerón.

Una de las obras de arte más expuestas en museos arqueológicos y que atrajo la atención de eruditos y anticuarios desde mucho antes del descubrimiento de las ciudades vesubianas fueron los mosaicos. Sus escenas figuradas y sus motivos geométricos —expuestos en vitrinas o enmarcados en paredes— fueron, sin embargo, algo mucho más cotidiano para los romanos. De hecho, para ellos solo se trataba de un tipo más de las muchas pavimentaciones que existieron, y no era precisamente la más costosa. Sea como sea, nuestra visión de espectador

moderno las observa como verdaderas obras de arte, algo que quizá se deba al valor estético que, desde los inicios del Renacimiento, a finales del siglo XV, se añadió a estas creaciones. Pompeya nos ha legado infinitos ejemplos en su propio contexto, y eso nos ha permitido estudiar más de cerca el carácter funcional que estos pavimentos tuvieron y el valor simbólico que contenían.

Los mosaiquistas eran principalmente artesanos anónimos cuya identidad, con excepciones, apenas conocemos. Y Pompeya nos aporta algunas de esas singularidades. A las afueras de la ciudad, poco después de atravesar la Puerta de Herculano en dirección norte, las excavaciones del siglo XVIII descubrieron los restos de una villa suburbana tradicionalmente atribuida a Cicerón, aunque sin fundamento alguno. Dos de las piezas más llamativas procedentes de este complejo, expuestas hoy en día en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, son dos mosaicos que contenían la firma de su autor:

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ
«Dioscórides de Samos lo hizo.»

En el primero de ellos, unas mujeres con máscaras teatrales aparecen sentadas y charlando en torno a una mesa, mientras que en el otro, una serie de músicos callejeros, también con los rostros cubiertos con máscaras, danzan al ritmo de la música. El marco en mármol de este último, además, confirma que fue utilizado como emblema en una de las estancias de la supuesta Villa de Cicerón. Estas piezas, sin embargo, fueron realizadas en otro lugar, en torno al año 100 a. C., y, tras ser adquiridas por el comitente, fueron transportadas hasta su destino final: Pompeya. Excavaciones recientes en Zeugma y Lesbos han demostrado que estas escenas representan las famosas obras teatrales de Menandro, las *Synaristosai* y las *Theophoroumene*. Como ya hemos visto en esta historia, el gusto por la cultura griega, en cuya esfera estuvo Pompeya desde época samnita, llevó a la élite a decorar sus casas con numerosas referencias artísticas a la Antigua Grecia. Y en época romana esto no hizo más que aumentar. Desconocemos el momento exacto en el que este tipo de piezas empezaron a instalarse en los pavimentos de las mansiones, pero sabemos que esta fue una práctica continua hasta el momento de la erupción, y no solo en pavimentos, sino también en paredes —con cuadros y pinturas— y a través del coleccionismo de esculturas y estatuas.

Todo ello lo veremos en los siguientes capítulos de esta historia. Ahora, volvamos a las mansiones de Pompeya y recordemos que, en un momento relativamente cercano en el tiempo —con unas pocas décadas de diferencia como mucho—, el propietario de la Casa del Fauno había decidido decorar una de las estancias principales de su mansión con el mosaico más espectacular hasta ahora hallado en el área vesubiana: Alejandro Magno derrotando al rey persa Darío III en el campo de batalla. Si has visitado el Museo de Nápoles, lo habrás observado en todo su esplendor. En este caso el mosaico carece de firma, pero el análisis de las teselas, algunas de origen local, nos demuestra que se realizó *in situ*, copiando, casi con seguridad, un diseño original, una pintura comisionada por el rey macedonio Casandro al pintor Filoxeno en el año 300 a. C. La tendencia de copiar, incorporar o reproducir ciertas escenas en espacios domésticos no dista mucho de nuestras prácticas actuales. Al igual que sucede hoy en día, en Pompeya la variedad de pavimentos era muy amplia, y su calidad y diseño dependían de la moda del momento y el dinero invertido. Si prestamos atención a los pavimentos de la ciudad, podemos identificar la repetición de diseños estandarizados que, en muchas ocasiones, eran personalizados a través de combinaciones particulares o con la inclusión de ciertas escenas, materiales y colores. Al igual que sucede en la actualidad, los artesanos propondrían una serie de modelos que serían finalmente combinados y elegidos por el propietario.

En el caso de los mosaicos, el trabajo estaba dividido y organizado entre aquellos que realizaban los diseños figurativos o temáticos, copiados de cartones —los *museiarii*—, y aquellos que realizaban el resto del pavimento —los *tessellarii*—. Tanto Vitruvio como Plinio nos indican cómo se preparaban estos mosaicos: sobre una base plana y seca, se disponía el *statumen*, realizado a base de guijarros y piedras; tras ello, se disponían el *rudus* y el *nucleus*, a través de capas con compuestos específicos que garantizaban la consistencia del pavimento; encima de esta última capa se realizaban los diseños esquemáticos, y sobre estos últimos se dispondrían, finalmente, las teselas. Todo el trabajo era supervisado para que quedase bien nivelado y el proyecto resultase adecuado (Vitr. 7. 1.3 − 5; Plin. *Nat.* 36. 186 − 187).

Esto, sin embargo, es solo la teoría. En la práctica, el proceso podía ser muy distinto, ya que la técnica y el método se adaptarían sin duda a la situación del momento. Podemos entenderlo mejor si consideramos que la condición de libertos o esclavos de estos artesanos anónimos les exigiría resultados óptimos en poco tiempo, o la realización de varios

proyectos a la vez para aumentar los beneficios y poder llegar, literalmente, a fin de mes. En muchos casos, como sucede en la actualidad, un equipo de estos artesanos podría estar trabajando para un cliente propio y, al mismo tiempo, formar parte de un proyecto mayor, colaborando con constructores y pintores que estarían llevando a cabo distintos proyectos a la vez. Su trabajo final dentro de las casas, como veremos en los capítulos siguientes, ha permitido identificar una relación entre los tipos de pavimentos, los colores y los motivos utilizados, así como el carácter de los espacios o la función a la que estaban destinados.

54

Pintores y decoradores

Recipientes cerámicos con pigmentos procedentes de las excavaciones.

UN PINTOR POMPEYANO

Otra de las actividades necesarias en la construcción de una casa era la

decoración de sus paredes, donde normalmente se combinaban las superficies simples con otras en las que se realizaban elaboradas pinturas. El siguiente objeto de nuestra historia —o conjunto de objetos, en este caso— guarda secretos únicos sobre otra de las profesiones más demandadas entre los artesanos de Pompeya: la de los pintores. Este oficio, aunque indispensable en la ciudad, no reportaba grandes beneficios económicos. Tanto es así que apenas conocemos la identidad de los pintores que trabajaron en Pompeya. Excepto en un caso. En la Casa de Octavius Quartio (II.2.2), un pintor decidió dejar constancia de su trabajo en el *biclinium* o comedor exterior con dos lechos de obra y una fuente con canal, que se abría sobre el jardín trasero de la mansión. El texto dice simplemente:

LVCIVS
PINXIT
«Lucio lo pintó» (*CIL* IV.7535).

Este descubrimiento hace que nos preguntemos si Lucio solo participó en la decoración de este comedor exterior o si también trabajó en otras pinturas de la casa, especialmente en las de esa zona, pero aún no tenemos una respuesta a esa pregunta. La identificación de estilos y manos de artistas, así como de grupos de artesanos, responde más a los estudios estilísticos de los historiadores del arte y de los arqueólogos que a la existencia de obras firmadas, aunque por suerte tenemos algunas pistas más provenientes de ciudades cercanas que nos revelan el nombre de al menos otro artesano. En la vecina ciudad de Herculano se hallaron unas placas de mármol pintadas, hoy expuestas en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Una de ellas contiene una inscripción en griego que dice: «Alejandro de Atenas lo dibujó». En este caso, es posible conocer, además, que el autor era de origen griego.

En su tratado *De architectura*, Vitruvio (7. 3.5 – 9) menciona las pautas que habría que seguir para hacer pinturas murales, superponiendo distintas capas de estuco y aplicando los pigmentos cuando el estuco aún estuviera fresco (de ahí que esta técnica reciba la denominación de «al fresco»). Una vez secas, estas composiciones requerirían de otras aplicaciones para asegurar su calidad. Otra técnica sería la de pintar ciertos motivos una vez que la composición ya se había secado; en este caso, la adhesión de los pigmentos sería menor y el paso del tiempo haría que se desprendieran más fácilmente. Sea como

sea, para lograr el color, la liquidez y la consistencia requeridos, el polvo del pigmento se mezclaba con agua, miel u otras sustancias. El estudio de las múltiples creaciones pictóricas pompeyanas ha llevado a identificar tanto las técnicas que se siguieron como los métodos de trabajo.

¿Cómo se organizaban, entonces, estos grupos de artesanos? Tradicionalmente, y basándonos en las fuentes clásicas, existiría un pintor principal, el *imaginarius*, que diseñaría los retratos y las escenas principales, mientras que otros, los *parietarius*, se encargarían de completar el resto del diseño. Algunos autores creen que el *pictor imaginarius* sería el encargado de realizar los retratos, mientras que los otros serían quienes se encargarían de decorar, en cada estancia, los múltiples espacios. Supervisando el trabajo, a modo de los actuales *project managers*, se situaría la figura del *institor*, que sería el encargado de coordinar el proyecto y lidiar con los clientes y con los distintos grupos de artesanos para lograr la finalización completa del proyecto.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

La realidad, no obstante, fue más compleja que la teoría. Y en el caso de Pompeya, tenemos la suerte de que la arqueología nos ha permitido conocer algunos detalles de las distintas facetas de este trabajo.

En el momento de la erupción, muchas de las casas que estaban siendo redecoradas vieron sus actividades interrumpidas, como ya hemos visto con los panaderos o los albañiles, que tuvieron que huir dejando su trabajo a medio hacer. Viajemos por un momento a esos instantes iniciales de la erupción, al mediodía del 24 de —probablemente— octubre del año 79. En uno de los edificios ubicado en la famosa Vía de la Abundancia, una de las salas de representación de la casa estaba siendo redecorada, y el hallazgo de numerosos recipientes con pigmentos —así como la presencia de paneles sin pintar con los esbozos del diseño que iban a seguir los artesanos— demuestra que la erupción pilló por sorpresa a los trabajadores. Tuvieron que huir a toda prisa. Algunos de los recipientes que contenían pintura ya habían sido utilizados y estaban apilados junto a un cesto. Otros, todavía sin usar, estaban junto a la pared. Los restos de tachuelas indican la presencia de mobiliario, probablemente mesas donde tenían parte del instrumental y en las que se hacían las mezclas. También se hallaron los restos de una balda a media altura que habría sostenido algunos de estos utensilios, facilitando el trabajo de los pintores, además de un pequeño andamiaje

que permitiría la decoración de las partes más altas de la estancia. Se cree que en esa habitación habrían estado trabajando al menos tres o cuatro personas que llevaban a cabo distintas tareas, de manera coordinada, para lograr el diseño final, aunque es posible que recibieran la ayuda de otras dos. El análisis de las capas de estuco aplicadas en otras partes de la casa ya terminadas ha permitido estimar cuánto habrían tardado en decorar esa estancia que jamás pudieron acabar. Aunque sin duda los días necesarios para el trabajo, más los necesarios para el secado, habrían sido adaptados a las posibilidades económicas del proyecto.

Otra de las preguntas clave es dónde obtenían estos artesanos los pigmentos necesarios para su trabajo. Una vez más, las excavaciones de Pompeya nos han aportado datos muy interesantes, ya que se han hallado algunas tiendas y negocios en los que se almacenaban o vendían pigmentos importados. Así lo confirma, por ejemplo, un pequeño local (IX.2.11 – 12) en la Vía Estabiana repleto de morteros, pesos y recipientes con pigmento blanco, en el que una de las masas de pigmento contenía el sello «*Attioru*[m]». O la casa I.9.8 – 10, donde se recuperaron 150 recipientes con pigmentos y numeroso instrumental asociado al trabajo de estos artesanos.

Pero… ¿había también negocios donde se producía pintura? La respuesta se encuentra en la conocida como oficina de N. Fufidius Successus (I.8.15 – 16), en la que se descubrieron máquinas manuales para triturar, restos de mortero y un horno. Esto ha llevado a situar aquí una posible *officina pigmentaria* donde se producían distintos tipos de pigmentos. Precisamente este negocio, ubicado en una vía concurrida de la ciudad, también pudo servir como taller donde los pintores harían pequeños cuadros que, una vez enmarcados, serían insertados en las paredes de algunas casas. Las excavaciones realizadas en los *praedia* de Julia Félix, por ejemplo, demostraron que, en algunas de sus paredes, se habrían colocado cuadros enmarcados de este estilo. La realización de estos cuadros en talleres de la ciudad implicaría una destreza más delicada, y es posible que en ellos se trabajaran incluso piezas y pinturas más antiguas traídas de otros lugares, que formarían parte de proyectos más ambiciosos financiados por coleccionistas, tal como hemos visto en el caso de los mosaicos.

Como podemos observar en las pinturas halladas en Pompeya, los colores utilizados eran tantos que detrás de su elaboración tuvo que existir una perfecta organización tanto en la adquisición de materiales como en el trabajo de producción que se llevaba a cabo con ellos. Solo

en la estancia que estaba siendo decorada en la Casa de los Pintores Trabajando se encontraron restos de once colores distintos, que habrían sido mezclados con pigmentos para lograr el cromatismo necesario de la composición. Algunas tonalidades, como las más básicas, fáciles de producir, se combinaban con colores exclusivos accesibles solo para unos pocos, ya que su utilización implicaba la inversión, por parte del comitente, de la cuantía necesaria para acceder al material. Entre los colores más costosos estaban el rojo realizado con cinabrio, el azul egipcio, el púrpura o un tipo de color negro que solo se conseguía a través de pigmentos importados de la India.

55

Esculpir piedra y trabajar metales

Escena de taller para el trabajo del metal, procedente de Pompeya.

Más allá de los elementos decorativos en suelos y paredes, los edificios estaban embellecidos y adornados con todo tipo de apliques, esculturas y tallas. Los numerosos ejemplos recuperados de las

excavaciones son una prueba palpable de la existencia de un mercado del arte y de talleres de escultores y orfebres especializados en el trabajo de distintos materiales. Aunque en Pompeya no se han hallado inscripciones que confirmen la identificación de un lugar concreto con un taller, la evidencia arqueológica apunta a que en algunos edificios se esculpía la piedra y se trabajaba el metal. Visitemos algunos de ellos.

ESCULPIR LA PIEDRA

En la Vía Estabiana, cerca de los teatros y muy bien comunicada con la zona suburbana y el exterior de la ciudad, se encuentra una casa atribuida a un escultor. En su interior se hallaron restos de esculturas, numerosos martillos, compases curvos y rectilíneos, cinceles, sierras y mazas. La casa, que carecía de decoración, fue reestructurada después del terremoto. El instrumental y los materiales encontrados llevaron a identificar la parte más externa del complejo, la que comunicaba con la calle, como el posible taller de un escultor (VIII.7.24). El edificio estaba organizado en dos partes. La zona exterior, distribuida en torno a un atrio, debió de acoger el taller; la zona posterior, en torno al peristilo, habría acogido la vivienda. La posición estratégica del complejo, muy cerca de la Puerta de Estabia, permitiría un tránsito rápido y efectivo del traslado de bloques de piedra y de otros materiales de la zona suburbana y rural. Allí, sin duda, existirían numerosos establecimientos donde se almacenarían los materiales necesarios para el trabajo de los escultores en estos talleres, como mármol, piedra y madera, algunos importados de otras partes del mundo romano, y otros extraídos como recursos de territorios vecinos.

El amplio mundo de la piedra también estaba representado por los orfebres que trabajan con piedras preciosas —*gemmarii*—, asimismo atestiguados en Pompeya. En la casa de Pinarius Cerialis (III.4.b) se halló en una de las grandes estancias una caja con 114 gemas o piedras preciosas, algunas de ellas todavía sin trabajar. Eso llevó a los arqueólogos a señalar que en esa casa vivía un artesano especializado en este tipo de objetos. Además, en la llamada Casa del Joyero (II.9.2), en una zona del atrio, se encontraron los restos de dos cajas de bronce con objetos particulares: gemas e instrumental de orfebrería. Curiosamente, uno de estos trabajadores de piedras preciosas aparece mencionado en un grafito hallado en la fachada del gran complejo de Julia Félix, en la Vía de la Abundancia, quizá a modo de recuerdo, o anunciando su profesión de manera amistosa:

Priscus caelator
Campano
gemmario
fel(iciter)
«Prisco el grabador desea suerte a Campano, el cortador de piedras preciosas» (*CIL* IV.8505.)

Una vez más, en este grafito observamos la relación entre trabajadores o, al menos, entre profesiones complementarias. ¿Serían Prisco y Campano dos trabajadores del mismo negocio o del mismo producto? Uno de ellos podría estar especializado en el trabajo de las piedras preciosas, en darle forma y pulirlas, mientras que el otro, por su parte, sería quien las grabara o decorara.

TRABAJAR EL METAL

Algunos de los restos hallados en ciertos establecimientos comerciales de la ciudad indican que pudieron existir talleres de bronce o espacios para la producción del mismo. El objeto que abre este capítulo —que proviene de Pompeya, aunque se desconoce la ubicación exacta en la que fue hallado— podría ser una de las señales visuales que orientaban a clientes y a viandantes a lo largo de los múltiples negocios que se abrían a ambos lados de grandes vías como la Estabiana y la de la Abundancia. Serían como señales que nos estarían indicando que allí se vendían y se trabajaban metales.

Al menos un objeto hallado en Pompeya indica que en la ciudad se realizaban productos metálicos. Un colador en bronce, recuperado de una de las villas rurales del territorio de la ciudad, contenía la siguiente inscripción:

Pertudit Pompeis Felicio
«Felicio lo ha hecho en Pompeya».

Siguiendo la famosa Vía Estabiana, hacia el norte, saliendo de la ciudad por la Puerta del Vesubio, los arqueólogos hallaron los restos de un taller de producción de objetos metálicos que también debió de estar especializado en la producción y restauración de esculturas, como demuestran los diversos yunques para el trabajo del metal encontrados

allí, algunos moldes de cabeza para realizar bustos en bronce, y una estatua de un efebo recuperada en su interior. En el área comercial localizada a las afueras de la Puerta de Herculano, también hacia el norte, los espacios excavados en la zona revelaron los restos de un taller donde se producían y trabajaban metales como el bronce y el hierro. El tipo de trabajo y el espacio que requería, así como el sonido constante de los martillos trabajando sobre los yunques, llevarían a ubicar estos negocios a las afueras de la ciudad.

Entre el trabajo del metal se encontraba el del oro, uno de los materiales más preciados que también se trabajaban en Pompeya. Así lo demuestra, al menos, una inscripción localizada junto a un negocio en la Vía de la Abundancia (VIII.3.9):

C(aium) Cuspium Pansam aed(ilem)
aurifices universo
rog(ant)
«Todos los orfebres recomiendan a Gayo Cuspio Pansa como edil» (*CIL* IV.710).

El lugar o lugares de trabajo de este grupo de artesanos no han sido encontrados, e incluso algunos arqueólogos propusieron que su sede pudo estar cerca del hallazgo de esta inscripción, en el negocio adyacente, aunque no se ha encontrado evidencia que confirme tal identificación. Aun así, un friso decorativo de la Casa de los Vettii nos permite imaginar la meticulosa labor en torno a este preciado y costoso metal por el que, en provincias como Hispania, en Las Médulas, se llegaron a perforar montañas enteras.

56

Trabajar la cerámica

Escena pictórica donde aparece Vulcano y un alfarero, procedente de un negocio cercano al anfiteatro.

La producción y venta de cerámica fue otro de los motores económicos de Pompeya, aunque los beneficios que reportaban este tipo

de negocios serían modestos. Estos objetos eran producidos en alfarerías ubicadas tanto dentro como fuera de la ciudad, y su distribución y venta se llevarían a cabo en las mismas alfarerías, en algunas tiendas o a través de vendedores ambulantes.

Los productos cerámicos, los más abundantes en el registro arqueológico, estuvieron presentes en el día a día de todos los pompeyanos y en la mayoría de sus actividades. Se estima que, cada año, la población pompeyana adquiría decenas de miles de objetos cerámicos, y eso sin contar las ánforas. Esto se traduce en varios objetos cerámicos al día por persona. Evidentemente, este mercado estuvo envuelto en las dinámicas regionales y provinciales que caracterizaron a la península itálica en los siglos anteriores a la erupción. La excelente comunicación marítima y terrestre que poseía Pompeya favoreció la difusión de esta industria ya desde época samnita. La cerámica común era la más producida a escala local —los materiales necesarios para la producción de estos objetos se obtenían del entorno más próximo—, aunque compartiría estantería con importaciones de gran calidad de otras zonas de la región o de lugares lejanos del mundo romano.

ALFARERÍAS POMPEYANAS

Algunos grafitos y pinturas nos indican la posible existencia de lugares de producción. Prestemos atención al objeto que abre este capítulo, en el que se muestra un alfarero moldeando cerámica en un torno. En estos lugares, los alfareros habrían trabajado en tornos para moldear la materia prima y producir, en gran número, la cantidad necesaria de productos cerámicos destinados al mercado local. Una de estas pinturas nos muestra, incluso, los objetos ya producidos sobre la mesa, probablemente esperando su secado. En la conocida como taberna de Zosimus se halló una inscripción colocada en la calle que indicaba: «*vasa faecaria ven[dit]*» (*CIL* IV.7678). La inscripción, fragmentaria, indicaría que estaban en venta, o que alguien vendía, recipientes para *faex* (posos de vino o sedimentos del fondo del *garum*). Aun así, los restos encontrados en su interior no confirman la existencia de una alfarería en este lugar. Tal vez solo era una tienda donde se vendían productos que les enviaban desde una de las alfarerías de la ciudad.

Pero, entonces, ¿cómo eran y dónde estaban estos talleres o espacios de producción? Uno de los establecimientos donde mejor podemos estudiar este tipo de trabajo lo encontramos en la Vía de Nocera, en un complejo industrial establecido tras el terremoto del año 62/63. Esta

alfarería estaba organizada en cuatro estancias y tenía dos hornos y una tienda. La excelente ubicación del complejo, no muy lejos de la Puerta de Nocera, facilitaba el aprovisionamiento continuo de materia prima, que podría ser almacenada en el propio taller o en los jardines contiguos, con los que comunicaba directamente. En su interior, dos hornos y un torno permitían una producción especializada en la fabricación de lucernas y pequeños recipientes cerámicos. Durante las excavaciones, se hallaron numerosos restos de moldes para la producción de lucernas y una estancia abierta al exterior, a modo de tienda, donde se cree que se vendieron estos y otros objetos cerámicos importados.

Más allá de la Puerta de Herculano, en la zona comercial en torno a la vía que se dirige hacia la Villa de los Misterios, también se ha encontrado una alfarería en la que, en algún momento, existió una estancia con tornos para la producción cerámica en serie, con varios alfareros trabajando al mismo tiempo. Como en el caso de la alfarería de la Vía Nocera, en este establecimiento se encontraron diversas estancias asociadas al almacenaje y a otras fases de la producción de objetos cerámicos. Esto nos confirma que ciertas actividades industriales solo estaban localizadas en zonas muy concretas del paisaje urbano y suburbano, como ya hemos ido indicando a lo largo de nuestra visita a Pompeya.

57

El trabajo del agrimensor

Reconstrucción de una groma con los restos hallados en Pompeya.

ORGANIZAR EL TERRITORIO

El objeto que inicia este capítulo, una reconstrucción con los elementos

originales de una groma hallada en Pompeya, nos revela otra de las profesiones esenciales del mundo romano: la del agrimensor. Esta escuadra para nivelar era uno de los instrumentos utilizados durante su trabajo. Sus tareas eran imprescindibles en la fundación de colonias romanas y en la organización de las propiedades agrícolas, y su presencia era requerida siempre que se creaba una nueva ciudad o asentamiento, o siempre que se realizaban ampliaciones o reorganizaciones territoriales, tanto dentro de las ciudades como en las zonas rurales o suburbanas.

Su rol sería similar al de los urbanistas e ingenieros agrícolas de hoy en día, pero además tendría ciertas connotaciones religiosas. En época romana, la *limitatio* era un ritual de división del terreno donde se iba a construir una ciudad, que se basaba en dos ejes o vías principales, el *cardo* (norte-sur) y el *decumanus* (este-oeste). En torno a estos dos ejes, se crearían, de manera regular y siguiendo pautas geométricas, el resto de las vías, barrios y manzanas (*insulae*). La organización del territorio, siguiendo este esquema organizado, se conocía como *centuriatio*. Cada unidad regular, cuyos laterales medían 2.400 pies romanos, se llamaba centuria. En el caso de Pompeya, si observamos la posición de las villas cercanas a la ciudad es posible comprobar que su orientación siguió la del sistema viario urbano. Esto explica la inusual orientación de la Villa de los Misterios o la Villa de Diomedes respecto a la vía que les daba acceso. Ambas villas están orientadas siguiendo las manzanas del sector noroeste de Pompeya, lo que ha llevado a suponer una organización territorial del paisaje urbano y rural ya desde época samnita.

AGRIMENSORES POMPEYANOS

Una inscripción procedente de una lápida decorada proveniente de una de las tumbas que flanquean la vía de acceso a la ciudad por la Puerta de Nocera nos revela más datos en nuestra historia de Pompeya. En este caso, nos revela la identidad de uno de esos agrimensores que se dedicaron a la organización del territorio y el espacio urbano:

NICOSTRATVS
POPIDIVS SIBI ET
POPIDIAE ECDOCHE
CONCVBINAE SVAE
ET SVIS

«Nicostrato Popidio (levantó este monumento) para él mismo y para su concubina Popidia Ecdoche y su familia».

Esta placa, que en su origen debió de estar situada en una zona visible en la fachada de una tumba, fue hallada en fragmentos como parte de la decoración del suelo y de la bóveda de una tumba posterior. Lo curioso de esta inscripción, que ocupaba la parte central de una placa de mármol, es la iconografía que acompaña al texto: una groma (o escuadra de nivelar que usaban los agrimensores), estacas, una cuerda y varas para medir. Con total certeza, Nicostrato Popidio fue, por tanto, un pompeyano cuya profesión era la de agrimensor; un hombre que, orgulloso del trabajo que había realizado a lo largo de su vida, decidió dejar constancia del mismo en su epitafio. El hecho de que la inscripción fuera reutilizada en una tumba posterior ha llevado a sugerir que probablemente este individuo estuviera activo durante la primera mitad del siglo I d. C., y que su tumba fuera destruida por el gran terremoto del año 62/63. El nivel de destrucción pudo llegar a tal extremo que la sepultura nunca se restauró, y es muy posible que sobre la misma se levantara otra tumba reutilizando fragmentos de la anterior.

Otro grafito de Pompeya, hallado también sobre una tumba, decía en dos líneas *Agilis mensor*, esto es, «Agilis, agrimensor» (*CIL* IV.5405). Quizá alguien que pasó por allí quiso dejar constancia de su identidad y profesión sobre una tumba familiar, aunque es posible que aluda a uno de los difuntos que yacían en la tumba.

Sea como sea, lo cierto es que, más allá de estas pequeñas pistas que nos indican la identidad de dos agrimensores en Pompeya, tenemos otras pruebas que nos han revelado las excavaciones arqueológicas, como los restos metálicos de una groma encontrados en el establecimiento I.6.3. Aunque inicialmente fue identificado como el negocio de un individuo que reparaba o construía este tipo de objetos, la evidencia arqueológica no nos permite confirmar esta interpretación, pues en las distintas habitaciones de las dos plantas de este establecimiento también se recuperaron compases, objetos metálicos, recipientes cerámicos e incluso gemas.

Recientemente, un estudio ha aportado nuevos datos sobre las actividades llevadas a cabo por los agrimensores y planificadores urbanísticos de época romana. En la denominada Casa de Orión, que destaca por sus ricos mosaicos, tres particulares diseños sobre el pavimento en *cocciopesto* ocupan un lugar predominante en la entrada

de la casa o *fauces* y en el *tablinum*, espacio que comunica el vestíbulo central o *atrium* con el jardín trasero. Su significado iconográfico no solo muestra los instrumentos básicos utilizados por el agrimensor, sino que, además, podría estar representando la planificación de una de las ampliaciones urbanísticas que se llevaron a cabo en la ciudad. A ello apunta la orientación de las calles de un sector de Pompeya con el diseño que decoraba el pavimento del *tablinum*. ¿Sería el dueño de la casa un agrimensor o, por el contrario, eligió incluir dichos elementos como parte de la decoración?

Responder a esta pregunta resulta casi imposible y, a veces, solo podemos continuar trabajando con hipótesis, pero los datos, en su conjunto, demuestran la importancia que la profesión del agrimensor tuvo en la sociedad romana. Su insignia más palpable —la de los instrumentos de un trabajo que aportaba orden a un espacio determinado y en torno al cual se desarrollaron grandes ciudades y parcelaciones— no solo decoraba tumbas, sino que también pudo llegar a decorar casas y edificios. La utilización de elementos referentes a las actividades profesionales en tumbas y casas era una moda que permitía transmitir, con orgullo, la profesión que garantizaba el sustento de las familias.

58

Los esclavos invisibles

Brazalete con inscripción procedente del complejo de Moregine.

RIQUEZA, SERVIDUMBRE Y SUMISIÓN

En las afueras de Pompeya, en el espacio suburbano conocido como Moregine, las excavaciones realizadas en noviembre del año 2000 revelaron un descubrimiento insólito: los cuerpos de dos mujeres, dos jóvenes y una niña que se habían refugiado dentro de un mesón o *caupona*. Este pequeño grupo encontró la muerte durante su huida, en plena erupción, pero lo que más llamó la atención de los arqueólogos fue que una de las mujeres, de unos treinta años, portaba un brazalete de oro en forma de serpiente enroscada, en cuyo interior podía leerse una inscripción que decía: «*DOM(I)NVS ANCILLAE SVAE*»; esto es, «del señor para su esclava». También lucía una pinza del pelo y un anillo en su mano izquierda, y llevaba una bolsa con otros brazaletes, una pulsera para el tobillo, una cadena de oro cruzada para el pecho y algunas monedas.

La inscripción grabada en el interior del brazalete ha sido interpretada mayoritariamente como muestra del regalo de un hombre a su esclava, evidenciando así las relaciones amorosas o afectivas entre un *dominus* y una de sus esclavas, una *ancilla*. Sin embargo, las opciones de interpretación de este texto son tantas que algunos autores han relacionado el objeto, y a su portadora, con una de las actividades ejercidas por las esclavas: la prostitución. ¿Es posible que la joven que lo portaba trabajara en la *caupona* en la que fue encontrada? ¿O simplemente encontró refugio en aquel lugar mientras huía de la erupción? ¿Era realmente una prostituta, una esclava, o ambas cosas a la vez? Este aclamado objeto, hoy en día también en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nos invita a reflexionar sobre uno de los engranajes clave de la sociedad romana: la esclavitud.

Los esclavos fueron el motor fundamental de la economía romana, el grupo humano sobre el que Roma aseguró su pervivencia, y la ciudad de Pompeya nos ha revelado datos fragmentarios que permiten reconstruir una realidad menos romántica y menos idealizada de lo que realmente fue la sociedad romana en esta época. Al igual que el resto de las ciudades romanas, Pompeya estuvo llena de esclavos invisibles. Invisibles, en la mayoría de los casos, porque sus identidades y su testimonio habrían quedado relegados al olvido de no ser por algunos objetos exclusivos encontrados en las ruinas de nuestra ciudad. Inscripciones como la que abre este capítulo, enterramientos particulares y algunas pruebas arqueológicas sobre su presencia indirecta en la sociedad han generado mucho debate entre los especialistas.

UN SINFÍN DE SILENCIADOS

Una mirada atenta a los miles y miles de objetos hallados en Pompeya evidencia la presencia de esta clase servil de manera continua y en todos los ámbitos, tanto en las mansiones y villas como en las casas más modestas, pasando por los negocios y tiendas, por las labores de campo, por los espectáculos de gladiadores y por los trabajos de producción más duros de la vida pompeyana.

En las lujosas casas de la ciudad y en las villas suburbanas los esclavos fueron omnipresentes. Prueba de ello son los objetos de producción doméstica que utilizaban, ya que evidencian las distintas tareas de asistencia y servidumbre que ejercieron para los propietarios y otros miembros de la unidad familiar a los que servían. Algunas grandes mansiones, como la Casa del Menandro, poseyeron zonas exclusivas destinadas a la vivienda de estos esclavos y trabajadores de la casa, aunque esta no fue la norma general. En viviendas más modestas, los esclavos dormían en las plantas superiores, en estancias subterráneas o incluso en el suelo, delante de la entrada del dormitorio de sus dueños, tal como indican las fuentes clásicas. Sea como sea, una mirada atenta a los cultos domésticos permite situar la presencia diaria de estos esclavos en las cocinas y zonas aledañas, donde se han hallado lararios con una iconografía distinta a la de los encontrados en el atrio de las *domus*. Estos espacios de oración y socialización sirvieron para desarrollar un sentimiento de colectividad dentro de las casas entre los esclavos, de manera paralela al *dominus* y a sus familiares. Estas zonas de la casa, completamente desprovistas de lujos y decoración y articuladas casi de manera distinta, son visibles en mansiones como la Casa de los Vettii, la recientemente excavada Casa del Jardín o incluso en la Casa del Centenario, donde se han encontrado algunos grafitos escritos por los esclavos que trabajaban allí.

En el mundo de los negocios, la presencia de los esclavos fue mayoritaria en muchas de las tabernas y edificios comerciales que se abrían a las calles de Pompeya, donde probablemente también pernoctaban. También ocuparían la mayor parte de los puestos de trabajo en las zonas de producción y manufactura de las grandes mansiones que incorporaron panaderías o tintorerías en sus complejos, y en muchas ocasiones eran los esclavos quienes representaban a sus propios dueños en las transacciones comerciales o actividades financieras, tal como recogen los registros económicos de Cecilio Jocundo. En los pequeños negocios donde apenas había dos estancias,

los esclavos pernoctarían en las buhardillas de las zonas superiores o en otros espacios de las residencias de sus dueños.

En este sentido, el mundo rural pompeyano, que contaba incluso con un mayor número de esclavos, ha aportado nuevos datos sobre dónde vivían o pernoctaban. Aquí, los esclavos fueron el motor de la vasta producción de vino, aceite y otros productos que caracterizó Campania en época romana. Su vida giró en torno a los lugares de trabajo y producción identificados —molinos, presas de aceite y vino…—, como los de la vecina Villa Regina en Boscoreale. Aunque hoy veamos muchos de sus espacios desprovistos de mobiliario y objetos domésticos, debemos imaginar que es aquí donde vivieron de manera un tanto hacinada, y donde quizá compartían actividades de trabajo, descanso y socialización. Así lo han demostrado hallazgos recientes en la cercana Villa de Cività Giuliana. Durante las excavaciones de 2021 se encontraron los restos de una pequeña estancia, desprovista de decoración, con tres lechos y algunos objetos apilados en torno a ellos. Esta habitación, recuperada casi por completo gracias a las técnicas actuales, ha permitido reconstruir cómo sería uno de estos espacios de reposo de los esclavos pompeyanos.

El objeto protagonista de este capítulo encontró su destino en las horas finales de la ciudad, durante la erupción, en el brazo de la que pudo haber sido una esclava o una prostituta. Las excavaciones, sin embargo, nos han legado otros restos que revelan una realidad más trágica de la vida de los esclavos: la faceta inhumana y forzosa de su condición servil en la sociedad romana. Durante las excavaciones de la Villa de las Columnas de Mosaico, los arqueólogos encontraron en una estancia semisubterránea los restos de un esclavo que falleció encadenado cuando el Vesubio entró en erupción. Imaginar la impotencia que este hombre debió de sentir al no poder escapar ante la implacable catástrofe nos hace comprender un poco mejor la situación inhumana que atravesaban los olvidados de Roma.

Otra de las víctimas encontradas durante las excavaciones del lienzo norte de la muralla de la ciudad, cerca de la torre IX, corrió una suerte parecida. Aunque este esclavo sí pudo huir durante el trasiego de la erupción, falleció en el intento, ya que para él fue, sin duda alguna, una huida difícil y laboriosa: en las excavaciones realizadas en las últimas décadas en este sector de la muralla se encontró su cuerpo con las pesadas cadenas de hierro todavía encajadas en sus tobillos. Las cadenas encontradas en algunas estancias del Cuadripórtico del Teatro, utilizadas en el momento de la erupción como barracones de los

gladiadores, indican que, o no estaban en uso, o los esclavos fueron liberados para que pudieran huir durante la erupción.

Sea como sea, estas trágicas muertes hacen que nos planteemos algunas preguntas más: ¿qué ocurrió con los miles y miles de esclavos que murieron mucho antes de la erupción? ¿Dónde eran enterrados y en qué condiciones? A diferencia de los libertos y libertas, su condición servil no aparece normalmente indicada en los enterramientos de las necrópolis de la urbe. Como veremos más adelante en nuestra historia de Pompeya, los esclavos también han sido identificados en los cementerios de la ciudad, y sus tumbas nos dan las pistas sobre cuán olvidados fueron los invisibles de Roma.

OCIO Y PLACER

59

El teatro y sus espacios

Máscara teatral procedente de Pompeya.

Pompeya era una ciudad amante de la cultura donde el teatro, como en tantas otras urbes romanas, tuvo una relevancia única. Tanto es así que, más allá de los edificios destinados exclusivamente a la representación de obras dramáticas, el mundo del teatro llegó a dejar su huella hasta en la decoración de las mansiones de la élite. El objeto que abre este capítulo, una máscara teatral en mármol, proviene de uno de los peristilos de una de estas mansiones y nos permite reflexionar sobre esta faceta de la sociedad pompeyana.

UN LUGAR PARA EL ESPECTÁCULO Y LA CULTURA

El arraigo y la importancia del teatro en esta colonia romana parecen superar incluso a los de la propia Roma. Cuando la ciudad de Roma construyó su primer teatro en piedra —el teatro de Pompeyo, erigido en torno al año 50 a. C.—, los habitantes de Pompeya ya disfrutaban de dos teatros para sus espectáculos. La popularidad de estos eventos en la ciudad se remonta a época samnita, en el siglo II a. C., cuando se construyó el que hoy es conocido como el Teatro Grande. Como ya hemos visto en capítulos anteriores, el siglo II a. C. supuso para Pompeya una época dorada en la que se desarrolló gran parte del urbanismo de la ciudad: se crearon espacios de ocio; se construyeron termas y gimnasios, y se edificaron nuevos templos e incluso un teatro. Aunque por aquel entonces, el teatro que se construyó era mucho más pequeño que el que visitamos en la actualidad y estaba asociado al vecino Foro Triangular.

Cuando la ciudad pasó a ser colonia romana, Gayo Quinto Valgo y Marco Porcio decidieron levantar un teatro cubierto u odeón junto a este teatro inicial, para dotar a la ciudad de un nuevo espacio cultural. Estas obras complementaron la construcción, por parte de estos dos personajes, del gran anfiteatro de la ciudad. El pequeño teatro cubierto tenía una capacidad para unas dos mil personas y permitió, en los años iniciales de la colonia, la realización de distintos espectáculos en ambos edificios. Pero la fama que otorgaba la cultura teatral pronto llevó a los hermanos Marco Holconio Rufo y Marco Holconio Céler a sufragar, en época augustea, la restauración y ampliación del teatro antiguo de la ciudad, que llegó a dar cabida a unos cinco mil espectadores. El resultado de tal empresa arquitectónica son los restos del teatro que el visitante puede observar hoy en día, del que aún son visibles numerosos elementos, tanto del graderío como del escenario, e incluso de las letrinas cercanas. Como ya hemos mencionado, el arquitecto de este proyecto fue Marco Artorio Primo (*CIL* X.841). La gran aceptación que esta ampliación tuvo entre los pompeyanos hizo que estos dos hermanos fueran honrados con diversas estatuas dedicadas a ellos. Además, a Marco Holconio Rufo se le otorgó un asiento privilegiado en el graderío, en un área normalmente reservada a los decuriones. El turista que hoy en día se sienta en las gradas de este gran edificio aún puede observar la impronta de las letras en bronce que en su momento señalaban el espacio reservado a quien fue uno de los insignes políticos de la ciudad. La escena frontal del teatro, hoy parcialmente conservada, serviría de

telón de fondo a los distintos tipos de representaciones que acogió el edificio.

UN PÚBLICO COSMOPOLITA

Ambos teatros, donde se llevaron a cabo espectáculos de diversa índole, darían cabida a unas siete mil personas. En su graderío, compartirían asientos habitantes de la ciudad y todo tipo de público proveniente de otros lugares de la región y del mundo romano. El complejo teatral estaba compuesto probablemente por dos edificios comunicados entre sí que servirían para realizar diversas actuaciones u otros eventos, además de estar relacionados con el espacio porticado posterior a la escena del teatro. Un gran corredor comunicaba la Vía Estabiana con el teatro grande. Allí, numerosos grafitos nos revelan las prácticas cotidianas de quienes transitaban por ese espacio. Veamos dos ejemplos y reflexionemos sobre ellos:

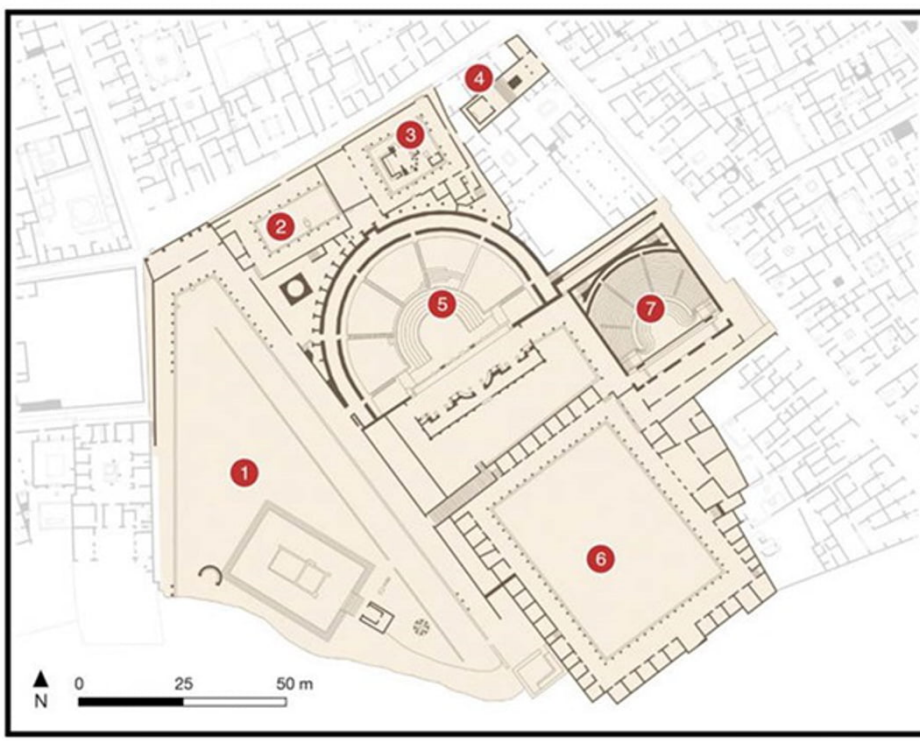
TERTIANI
HIC HABITA[R]UNT
RUFA ITA VALE QUARE BENE FELAS
«Los hombres de la III Legión estuvieron aquí. Saludos, Rufa, porque la chupas bien» (*CIL* IV.2421).

l ṣhb w h'{s[1]}ys[1] {b}ny {ḥ}nn +y
«[Escrito] por Ṣhb y {H'hys[1]} los hijos de {Ḥ }nn {h} y».

Ambos grafitos, aunque diferentes, están relacionados. El primero, en latín, menciona a varios soldados de la Tercera Legión, mientras que el segundo está escrito en el dialecto safaítico, una escritura semítica relacionada con el árabe antiguo, evidenciada en la región de Harrah, en la actual Jordania. Los grafitos escritos en dialecto safaítico constituyen el ejemplo más antiguo encontrado fuera de la región de Harrah. Ambas inscripciones pertenecen a un conjunto de grafitos que fueron escritos en algún momento entre el 20 de diciembre del año 69 y finales de enero del año 70, cuando la Tercera Legión Gálica pasó el invierno en la región de Campania. De hecho, se cree que un grupo de nómadas de la región de Harrah se integró en la Legión Gálica, bien como legionarios, bien como auxiliares, y viajó con ellos hasta la bahía de Nápoles. En algún momento, estos hombres acudieron a Pompeya y

se sentaron entre el gentío del teatro. Es probable que, al ver cómo sus compañeros romanos dejaban constancia de su visita al teatro de Pompeya y de su satisfacción con el sexo que practicaron, Ṣhb y sus compañeros decidieran hacer lo mismo en su dialecto originario, mostrando con orgullo sus raíces. No es difícil imaginar el trasiego de personas, provenientes de distintos rincones del mundo romano, adentrándose en uno de los edificios más característicos del Mediterráneo en esos momentos y buscando un asiento en el graderío, desde donde disfrutar de su tiempo libre.

Sector de los Teatros



1. Foro triangular y Santuario de Atenea-Hércules
2. Palestra Samnita
3. Santuario de Isis
4. Templo de Asclepio
5. Teatro grande
6. Cuadripórtico
7. Teatro pequeño cubierto

Estos grafitos conviven con algunos en griego y en osco, que demuestran el uso de estas lenguas entre la población pompeyana. En un mundo interconectado como era el romano en ese momento,

compartir asiento con alguien que provenía de un lugar tan lejano comenzó a ser algo no tan extraño. La diversidad lingüística y cultural de la sociedad pompeyana, a la que sirvieron estos edificios, se ha visto confirmada recientemente a través del descubrimiento de la tumba de Marco Venerio Secundio. La inscripción de su sepulcro nos revela datos muy interesantes de este pompeyano:

M(ARCVS) VENERIVS COLONIAE
LIB(ERTVS) SECVNDIO AEDITVVS
VENERIS AUGVSTALIS ET MIN(ISTER)
EORVM. HIC SOLVS LVDOS GRAECOS
ET LATINOS QVADRIDVO DEDIT

«Marco Venerio Segundo, liberto de la colonia, guardián del templo de Venus, Augustalis y ministro de ambos. Él, por cuenta propia, dedicó juegos griegos y latinos durante cuatro días».

Esta última frase relacionada con actividades teatrales, que bien podría referirse a juegos en ambas lenguas, también podría estar indicando la representación de escenas de obras griegas y romanas, o la alternancia de competiciones gimnásticas y de espectáculos teatrales. En los teatros que hemos visitado en las líneas anteriores, dos eran los tipos de representaciones teatrales principalmente representados. La «mima» era un tipo de representación que combinaba palabras, música y danza, y que se representaba tanto en el teatro como en actuaciones callejeras o en viviendas privadas. La «pantomima», de carácter trágico, incluía representaciones mudas acompañadas de música y danza, en las que un actor principal representaba todos los papeles a lo largo de la obra.

En cualquier caso, la popularidad del teatro en la sociedad pompeyana se ha evidenciado más allá de estos dos edificios. Además de la decoración de las casas con máscaras teatrales, cientos de grafitos hallados en la ciudad y la referencia a actores y grupos teatrales itinerantes en la urbe nos revelan datos únicos sobre los actores que visitaron Pompeya. Veamos quiénes fueron y sigamos el rastro que dejaron algunos de ellos.

60

Actores en la ciudad

Herma del actor Cayo Norbano Sórice procedente del santuario de Isis.

Las excavaciones arqueológicas nos han revelado la popularidad del teatro y de algunos actores famosos del mundo romano en Pompeya. Comencemos por el objeto que abre estas líneas. Se trata de un busto en

bronce que fue hallado sobre su pedestal, *in situ*, en el templo de Isis en Pompeya. El busto está dedicado por el propio Cayo Norbano Sórice, y la inscripción del pedestal dice lo siguiente:

C(ai) Norbani
Soricis
secundarum
mag(istri) pagi
Aug(usti) Felicis
suburbani
ex d(ecreto) d(ecurionum)
loc(us) d(atus)

«[Retrato] de Cayo Norbano Sórice, actor de papeles secundarios, magistrado del distrito suburbano de Augusto Félix. Lugar concedido por decreto de los decuriones» (*CIL* X.814).

Cayo Norbano Sórice fue uno de los actores más famosos de Pompeya, y al parecer su fama trascendió la esfera local. Desconocemos si procedía o no de esta ciudad, pero en el momento en que levantó esta pequeña escultura, con permiso de los decuriones, era magistrado de uno de los distritos suburbanos que dependían administrativamente de Pompeya. Como hemos visto en otros capítulos, cuando hemos hablado de la política en el mundo romano, no era insólito que un liberto llegase a ser magistrado de un distrito suburbano, donde era relativamente habitual que accedieran a esos cargos. Al seguir el rastro de este personaje nos damos cuenta de que, en otro lugar de Pompeya —el gran complejo construido por Eumaquia junto al foro—, fue hallada la base de otro busto dedicado por el mismo actor. Y curiosamente, un tercer retrato fue hallado en el santuario de Diana en Nemi, en los Montes Albanos, cerca de Roma. Este último ejemplar formaba parte de un conjunto de hermas dedicadas a la diosa por varios actores, y en esta última inscripción de Nemi se indica, además, que el actor era un mimo. A pesar de la condición social que los actores tenían en la antigua Roma, Cayo Norbano Sórice no encontró obstáculo alguno para ser recordado no solo en Pompeya y con dos inscripciones, en un espacio cedido por decreto de los decuriones, sino también en un lugar tan alejado como Nemi. ¿Fue tal su popularidad en la ciudad que llegó incluso a participar en actividades de la élite? ¿Participaría en la reconstrucción de algunos edificios pompeyanos tras el terremoto y por

eso obtuvo el permiso para erigir esos retratos en lugares públicos? La cronología de época Julio-Claudia de este retrato (*c.*14 − 56 d. C.) ha llevado a algunos autores a señalarlo como un posible descendiente de la familia del archimimo Norbano Sórice, un actor que se estableció en época de Sila en Puteoli (Plut. *Sull.* 36).

COMPAÑÍAS TEATRALES ITINERANTES

Sea como sea, este mimo de papeles secundarios, al que podemos imaginar actuando en los escenarios del teatro y del odeón de Pompeya, no es el único del que tenemos constancia en la ciudad. En el mundo romano, las compañías teatrales eran itinerantes, y sus actores, músicos y bailarines ganaban adeptos en las ciudades en las que actuaban. Este es el caso, por ejemplo, de Accio Aniceto y su compañía teatral. Su paso por Pompeya fue tan celebrado que hemos encontrado grafitos en distintos lugares de la ciudad en los que se menciona a la compañía y a sus integrantes. Muchos de estos grafitos, como los hallados sobre una tumba en la entrada de Pompeya por la Vía de Nocera, son una especie de conversación entre los miembros de la compañía teatral, que se saludan o se dejan mensajes. Uno de ellos dice:

Acti dominus
scaenicorum va(le)
«Saludos a Accio, el dueño del escenario» (*CIL* IV.5399).

Imaginemos por un momento a esta compañía de teatro itinerante llegando a la ciudad o marchándose de ella. Mientras hacían tiempo, dejaron constancia de su identidad de manera coloquial y jocosa. Entre los grafitos del teatro, uno de ellos mencionaba al mismo actor:

Acti va(le)
«Saludos, Accio» (*CIL* IV.4965).

Una inscripción encontrada en Puteoli en la que también se menciona a un tal Accio, actor principal de pantomima, nos hace pensar que, muy probablemente, se trate del mismo actor y que era conocido en toda la región. Lo más curioso del grupo teatral de Accio Aniceto es que también estuvo compuesto por mujeres y otros músicos, bailarines o actores que sin duda adquirieron popularidad entre la población

pompeyana. Sus nombres no solo aparecen en la fachada de la tumba en la que escribieron mientras hacían tiempo, sino en otros lugares de la ciudad. Un pantomimo como Accio tenía el protagonismo en el escenario y actuaba en solitario, con la máscara y bailando al ritmo de la música. Por su parte, los otros miembros de la compañía se turnarían para ofrecer pequeñas actuaciones en tiempos distintos, con bailes o actuaciones musicales que complementarían el espectáculo. Accio Aniceto era el actor que más reputación tenía dentro de esta compañía, pero sus compañeros también subieron al escenario a entretener al público, y entre ellos destacan otros actores o bailarines como Castrensis, así como las mujeres Chloe o Actica, que aparecen mencionadas en establecimientos comerciales o en la palestra. De la basílica de la ciudad también proviene un grafito en el que se saluda a Staphis, una actriz de imitaciones, aunque no sabemos a qué compañía teatral perteneció (*CIL* IV.1873).

También conocemos la existencia de otro famoso actor que actuó en Pompeya antes de la erupción del año 79: un tal Paris. Algunos autores han sugerido que este actor podría ser Lucio Domicio Paris, que era uno de los favoritos de Nerón. El tiempo que estuvo por Pompeya fue suficiente para ganarse el favor de algunos de sus espectadores a través de sus habilidades escénicas. Quizá la fama le precedía y muchos esperaron con expectación su llegada. Así lo confirman, de nuevo, algunos grafitos encontrados en la ciudad:

Paris unio scaenae
aci[
«Paris, joya del escenario…» (*CIL* IV.3867).

Los fans de este último actor incluso se atrevieron a solicitar, como grupo, el voto político para Gayo Cuspio Pansa en su candidatura a edil (véase, por ejemplo: (*CIL* IV.8885; 8888a-c). Una inscripción pintada procedente de la Vía de la Abundancia, en la entrada de la *caupona* de Purpurio, indicaba:

C(aium) Cuspium Pansam aed(ilem) o(ro) v(os) f(aciatis)
Purporio cum paridianis
«Te pido que votes a Cayo Cuspio Pansa como edil. Purpurio y los fans de Paris» (*CIL* IV.7919).

Estos y otros actores y actrices fueron el deleite de los pompeyanos en la ciudad, y su influencia se utilizó para diversos fines. Como hemos señalado anteriormente, la pantomima era representada, sobre todo, en el teatro y en el odeón localizados junto al Foro Triangular, mientras que la mima era un tipo de representación que se hacía tanto en el teatro como en actuaciones callejeras o en viviendas privadas. Un último detalle nos permite comprobar la importancia del mundo del teatro para los pompeyanos. Una inscripción funeraria procedente de la tumba de Aulo Clodio Flaco hace referencia al mundo de la pantomima en Pompeya. En ella, Aulo recuerda cómo los espectáculos que organizó con ocasión de la celebración de los juegos de Apolo incluyeron pantomimas que, en este caso, tuvieron entre sus actores a Pylades, un famoso bailarín proveniente de Cilicia (la actual Turquía) que triunfó en la ciudad de Roma a finales del siglo I a. C. La capacidad de Aulo Clodio Flaco para sufragar los gastos de quien era uno de los actores más famosos del momento nos muestra cómo la élite utilizó la cultura y el ocio para incrementar su influencia política.

61

El primer anfiteatro

Relieve con escenas de anfiteatro, procedente de la necrópolis de Puerta de Estabia.

UN NUEVO EDIFICIO DE ESPECTÁCULOS

Pompeya era una ciudad amante de la lucha de gladiadores. Su anfiteatro, construido en torno al año 70 a. C., fue el primer edificio en piedra conocido hasta la fecha en el mundo romano destinado a espectáculos gladiatorios. Este gran proyecto arquitectónico fue financiado por los duoviros quinquenales Cayo Quincio Valgo y Marco Porcio, quienes también sufragaron los gastos del pequeño teatro cubierto u odeón. La llegada de colonos veteranos a Pompeya y su nuevo estatus de colonia hicieron de la ciudad el lugar idóneo para levantar este imponente edificio de elegante fachada y monumentales arcos y escaleras de acceso a los niveles superiores. Esta singular construcción fue tan novedosa para los romanos que en la inscripción

dedicatoria utilizaron la palabra *spectacula* para referirse a ella. Con este término se hacía referencia a la congregación de espectadores para ver una función, y hubo que esperar algún tiempo para que surgiera la palabra «anfiteatro». Hasta entonces, estos juegos, de origen etrusco, se llevaban a cabo en estructuras de madera que se montaban y desmontaban cuando la ocasión lo requería.

El edificio tenía capacidad para unos 24.000 espectadores. En función de su estatus social, estos estarían ubicados en una zona u otra del graderío, perfectamente delimitado a través de sectores y comunicados de manera independiente con el exterior. En la parte más alta se situarían las mujeres, mientras que cerca de la arena se encontraban los asientos privilegiados, las gradas de mayor capacidad reservadas a magistrados y patronos de los juegos. Un perfecto sistema de escaleras, túneles, puertas independientes y pasillos garantizaba el tránsito y la evacuación de los espectadores, con lo que se evitaba, además, que los distintos grupos sociales se cruzaran. Un podio de 2,18 metros de altura separaba la arena de la *imma* cavea (el lugar más privilegiado para ver estos espectáculos), y una pequeña barandilla daba paso a la *media cavea* que, a su vez, estaba separada de la *summa cavea*. El edificio presentaba una cubierta con lonas y telas (*velarium*), que se utilizaba para proteger al público del sol o de la lluvia.

Si pensamos en el entusiasmo con el que hoy en día los espectadores esperan abarrotados en las inmediaciones de los grandes estadios de fútbol, o en la emoción de quienes disfrutan del juego desde las gradas, podemos hacernos una idea del ambiente que aquí se respiró. El anfiteatro de Pompeya estaba decorado con escenas de caza y de lucha, en consonancia con el tipo de espectáculos que allí se ofrecían. Tras el gran terremoto, el edificio fue restaurado y reforzado por Cayo Cuspio Pansa y su hijo, y antes de la erupción del Vesubio algunas partes del graderío habían sido remodeladas, tal como atestiguan las inscripciones que los comitentes colocaron para dejar constancia de su contribución.

SANGRE EN LA ARENA

Para conocer el tipo de espectáculos que tenían lugar en este edificio, nos fijaremos en el relieve que abre este capítulo. Proviene de un mausoleo que flanqueaba la vía de acceso a la ciudad por la Puerta de Estabia. Hallado en 1843, hoy en día se cree que el relieve perteneció a la tumba recientemente excavada en esta necrópolis de la ciudad, donde una gran inscripción conmemora, entre otros eventos, la celebración de

juegos con 416 gladiadores. El relieve en cuestión está organizado en tres registros y muestra, de manera sucesiva, las secuencias de un *munus gladiatorium* o espectáculo de gladiadores.

El primer registro tiene un carácter inicial e introductorio. Dos lictores y tres músicos que tocan la flauta abren el desfile inaugural. Tras ellos, cuatro hombres sostienen una pequeña plataforma donde se exhibe a dos herreros en pleno trabajo —quizás realizando las armas e instrumental asociado al espectáculo—. Después, vemos a dos *harenarii*: uno de ellos portando una tabla en la que se anuncia, quizás, el día y el tipo de juegos que van a celebrarse, y el otro blandiendo la palma de la victoria que será entregada al vencedor al finalizar el espectáculo. Posteriormente, un hombre togado da paso a los portadores de las armas que serán utilizadas en los combates. Se cree que el hombre togado podría ser el *edictor*, es decir, la persona que habría pagado y organizado los juegos. Y cerrando la procesión, vemos a un músico que hace sonar un cuerno ante dos asistentes que muestran, cada uno, a un caballo engalanado para la ocasión.

El segundo registro, el principal, nos muestra cinco escenas distintas de combates gladiatorios. Antes de analizar las imágenes que observamos, mencionaremos de pasada los tipos de gladiadores más comunes evidenciados en Pompeya, y algunas de sus características:

El samnita: utilizaba un gran escudo (*scutum*) circular o rectangular, protección de cuero en su pierna, una lanza y una espada corta recta y afilada (*gladius*). El casco de protección podía tener mirilla delantera y decoración de plumas.

El tracio (thraex): llevaba una especie de calzoncillo, un pequeño escudo cuadrangular y convexo (*parmula*), y protección en el brazo derecho (*manica*) y en las piernas. Como arma, utilizaba una espada corta, curva o angular, llamada *sica*, y se le reconocía por portar un casco con una gran cresta decorada y con plumas. Sus oponentes podían ser un murmillo, un *hoplomachus* u otro tracio.

El *hoplomachus*: portaba un atuendo similar al tracio, pero utilizaba una espada corta y recta, además de un escudo pequeño y circular. Su oponente podría ser un tracio o un murmillo.

El *secutor*: llevaba una especie de calzoncillo (*subligaculum*), un escudo plano rectangular, una espada y una malla metálica protegiendo la pierna (*ocrea*). Normalmente se enfrentaba a los *retiarii*.

El *retiarius*: se diferencia por el uso de una red y un tridente. Luchaba a pecho descubierto, portaba una especie de calzoncillo

(*subligaculum*) sujetado a la cintura con un cinturón y presentaba protección especial en el brazo izquierdo (*manica*). Esto se completaba con el *galerus*, una protección de metal en el hombro izquierdo que sobresalía varios centímetros para proteger el cuello.

El *murmillo*: luchaba a pecho descubierto, con protección en el hombro y brazo derecho y en la pierna izquierda, además de una especie de calzoncillo (*subligaculum*). Utilizaba un escudo rectangular curvo (*scutum*), un casco con protección frontal y cresta angular, y una espada corta (*gladius*). Principalmente se enfrentaba a un tracio, a un *hoplomachus* o a un *retiarius*.

El *provocator*: llevaba una especie de calzoncillo (*subligaculum*) y las piernas protegidas hasta los muslos, además del pecho. Utilizaba un casco con protección frontal y un escudo rectangular curvo (*scutum*). Solo se enfrentaba a otros *provocatores.*

El *eques*: luchaba a caballo, presentaba túnica corta y protección en el brazo derecho. Utilizaba una lanza y un escudo pequeño circular (*parma equestris*) y solo se enfrentaba a otros *equites*.

El *laquearius*: llevaba una especie de calzoncillo (*subligaculum*) y las piernas protegidas, y se caracterizaba por utilizar un látigo en una mano y una espada en la otra. Además, podrían llevar un *galerus* protegiendo el hombro y el cuello.

El *venator* y el *bestiarius*, encargados de luchar contra las bestias y animales en los espectáculos.

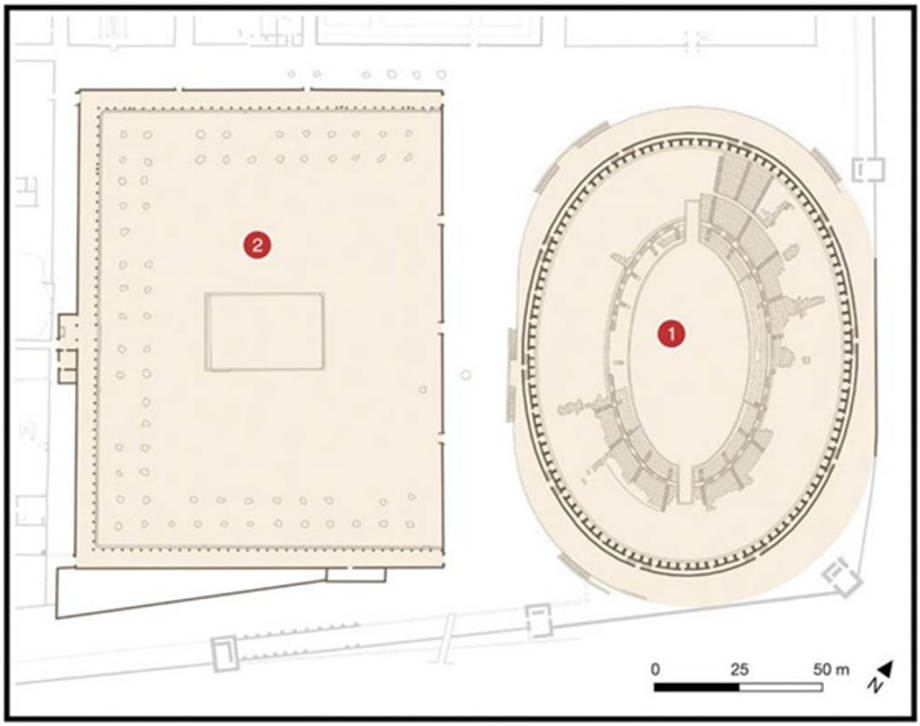
Ahora volvamos al registro central del relieve que abre este capítulo. De izquierda a derecha, observamos a una pareja de gladiadores, probablemente *equites* —quienes terminarían el combate cara a cara—, vestidos con túnica; uno victorioso, elevando el escudo, y el otro derrotado. En el siguiente grupo, un gladiador murmillo, también victorioso, aparece de pie junto al árbitro, mientras el gladiador derrotado, un tracio, aparece representado de espaldas y asistido por ayudantes. El tercer grupo lo componen dos *provocatores* ataviados con protecciones en piernas y brazos, un pectoral con la cabeza de Medusa y un casco. El cuarto grupo muestra una pausa durante el combate de dos *laquearii*, que aparecen asistidos por los *harenarii*. El último grupo, el más violento, muestra de nuevo el combate entre un tracio y un murmillo.

Y finalmente, podemos observar el tercer y último registro, en el que se representan otro tipo de espectáculos llevados a cabo en estos festivales, con escenas de caza y animales. De izquierda a derecha,

podemos ver a un perro atacando una cabra, a un hombre matando a un toro, a un hombre luchando con un jabalí, a un perro enfrentándose a un toro y a un perro atacando a un jabalí. En la última escena, mucho más dramática, vemos a un oso que acaba de saltar a la arena y está atacando mortalmente a un hombre, mientras otras dos personas intentan ayudarle.

El mensaje visual que el difunto quiso contar en su mausoleo se completaba, en este caso, con una inscripción que relataba las hazañas de su vida pública. Estudios recientes atribuyen esta tumba a Cneo Aleio Nigidio Mayo, el dueño de la Insula Arriana, uno de los edificios que ya hemos visto en capítulos anteriores con un anuncio que ofrecía apartamentos de alquiler. Lo que este relieve nos muestra es una representación simplificada de cómo serían los juegos gladiatorios o los enfrentamientos entre animales. Una síntesis de lo que sucedía en la arena de estos anfiteatros. En cualquier caso, la complejidad y duración de cada espectáculo dependían de quienes lo patrocinaban y del capital invertido en la organización de estos eventos. Se trataba de un negocio que, como veremos en las siguientes páginas, reportaba inmensos beneficios.

Sector del Anfiteatro



1. Anfiteatro
2. Palestra

62

Una revuelta sangrienta

Escena del enfrentamiento en el anfiteatro, procedente de una casa pompeyana.

FACCIONES ENFRENTADAS

Los espectáculos gladiatorios eran un auténtico fenómeno de masas. Algunos espectadores apoyaban a unos gladiadores, y otros apoyaban a los del grupo contrario. Como ya se ha comentado, para comprender las emociones colectivas generadas en torno a este juego de masas solo tenemos que pensar en lo que ocurre entre las aficiones de los actuales equipos de fútbol. En muchas ocasiones, además, estos espectáculos terminan en enfrentamientos entre los seguidores de ambos equipos, en un afán continuo por defender con ahínco y pasión la identidad colectiva de grupo. Por defender lo que les une, sea cual sea el resultado. Este ejemplo cercano y actual nos ayuda a entender y a imaginar mejor una situación parecida que se produjo en la ciudad de Pompeya en el año 59 d. C. El carácter extraordinario de lo ocurrido llevó a Tácito a describirlo con detalle en sus *Anales* (14.17):

Por aquel entonces y a partir de una disputa sin importancia se produjo una terrible matanza entre colonos de Nuceria y de Pompeya, en el transcurso de unos juegos de gladiadores ofrecidos por Livineyo Régulo, de cuya expulsión del senado ya di cuenta. Así, con la licencia propia de las ciudades pequeñas, empezaron por lanzarse denuestos, luego piedras, y al cabo tomaron las armas. La gente de Pompeya, donde se celebró el espectáculo, salió mejor parada. Muchos nucerinos heridos y mutilados fueron trasladados a la capital, mientras que la mayoría lloraba la muerte de hijos o padres. El emperador ordenó al Senado que investigara el asunto. El Senado lo pasó a los cónsules. Cuando entregaron los resultados [de su investigación], el Senado prohibió a Pompeya celebrar cualquier evento similar durante diez años. Se disolvieron las asociaciones ilegales de la ciudad; Livineyo y los otros que habían provocado la sedición fueron castigados con el exilio.

Esta breve referencia, que es la única descripción en las fuentes clásicas de un enfrentamiento de estas características en el mundo romano, nos indica la magnitud que tomó el asunto. Sea como sea, es improbable que los juegos celebrados aquel día causaran un enfrentamiento de tal envergadura sin que existiese algún motivo previo, y esto ha llevado a los investigadores a creer que el origen podría estar en el hecho de que Nerón hubiera establecido una colonia de veteranos en Nuceria, lo que acabó afectando a tierras y propiedades de los ciudadanos de Pompeya y generando un gran resentimiento.

El impacto social que el enfrentamiento tuvo en la región y entre los pompeyanos llegó a tal extremo que algunos de ellos incluso quisieron

inmortalizarlo. Este fue el caso del propietario de una modesta casa localizada entre la Vía Estabiana, una de las principales arterias de la ciudad, y el anfiteatro. Lo más interesante de su interior es la decoración pictórica de la pared oeste de su peristilo, hallada durante las excavaciones de 1868. En la parte central del muro, se encontraba la escena que representa la revuelta del año 59 en el anfiteatro y su entorno, descrita por Tácito años después. Un análisis meticuloso de la escena nos aporta algunos datos cruciales de lo sucedido. Hagamos una lectura.

Estamos ante una composición a vista de pájaro en la que, con gran realismo, observamos la zona del anfiteatro y su entorno desde su lado norte. La fachada del anfiteatro que no se apoya en la muralla muestra la arquitectura con arcos y escaleras monumentales del edificio pompeyano. Dentro del anfiteatro, se observan las distintas partes del graderío con grupos de espectadores (*summa, media* e *imma cavea*), el *velarium* de lona que cubría parte del graderío para proteger a los asistentes del sol y de la lluvia, y el muro que separaba el graderío de la arena (*podium*). Sobre la arena, cinco personas se enfrentan entre ellas. Un vistazo rápido al resto de la escena hace que nos demos cuenta de que probablemente no se trate de gladiadores, sino de algunos de los pompeyanos y nucerinos que participaron en el famoso enfrentamiento del año 59 d. C. La revuelta es visible también fuera del edificio, concentrada especialmente en sus inmediaciones y en la explanada que rodea al anfiteatro. Mientras algunos cuerpos yacen moribundos, otros continúan atacando, con el brazo levantado y a punto de lanzar objetos. En la parte inferior de la composición, se observa un mercado con distintos puestos y numerosos árboles. Esta zona, como ya hemos visto anteriormente, sirvió para la venta ambulante de productos o para mercados temporales. Es curioso observar que solo la zona del mercado más cercana al anfiteatro presenta a individuos que forman parte de la revuelta, mientras que la zona más alejada, en el límite inferior de la composición, parece ajena al tumulto, con parejas de individuos interactuando en los puestos como si nada sucediera en las inmediaciones. También llama la atención el realismo de la palestra (situada a la derecha de la imagen), cuyo acceso principal, piscina central (*natatio*) y pórticos fueron descubiertos por los arqueólogos el siglo pasado. Los trazos de figuras humanas en el interior y los alrededores del edificio parecen indicar que los enfrentamientos llegaron hasta esa zona.

A cada lado de esta escena, había dos pinturas con sendas parejas de

gladiadores, hoy en día desaparecidas y de las que solo nos quedan los diseños. La pintura de la izquierda mostraba a un gladiador victorioso con un casco con cresta (*galea cristata*), un escudo oblongo (*scutum*) y un único cuchillo, identificado como samnita. Este combatiente se encuentra en posición de ataque y parece a punto de dar el golpe de gracia al otro gladiador, que, arrodillado y dándole la espalda, intenta incorporarse. El atuendo de este segundo hombre hace que podamos identificarlo como un tracio. Una tercera figura se apresura tras el victorioso samnita, probablemente para pedirle que espere hasta recibir el veredicto de los espectadores. La pintura de la derecha muestra a la misma pareja de combatientes, y en ella vemos al samnita a punto de atravesar con su cuchillo al tracio, quien, de rodillas e intentando protegerse con su escudo, se enfrenta a su fatal destino segundos antes de morir.

INMORTALIZAR LA TRAGEDIA

Pero ¿qué llevó a un propietario de una modesta casa a decorar el peristilo con una escena tan inusual en estos espacios, accesibles solo a los invitados? Varias son las hipótesis presentadas por algunos autores desde el siglo pasado. Algunos plantearon, por ejemplo, que la casa pudo pertenecer a un gladiador. Aun así, aunque las parejas de gladiadores que flanquean la pintura que abre este capítulo podrían encajar en esta interpretación, está claro que la escena central tiene más que ver con la revuelta que con los juegos gladiatorios, de modo que otros autores indicaron que esta escena podía celebrar el levantamiento de las prohibiciones de diez años establecidas sobre la ciudad. Más recientemente, la idea que se ha postulado de que esta casa perteneció a un pompeyano amante de los juegos gladiatorios que quizá participó en los enfrentamientos es la que parece tener más sentido. A través de esta escena, el propietario recordaría la victoria sobre los nucerinos y reafirmaría su identidad como pompeyano; quizás incluso era miembro de una de las asociaciones o *collegia* que participaron en la revuelta.

Tres grafitos procedentes de la fachada de la Casa de los Dioscuros (VI.9.6 – 7) nos aportan más información sobre este fatídico suceso. En ellos vemos a un gladiador descendiendo del podio con la palma de la victoria, a un prisionero siendo arrastrado con una cuerda hacia una estructura, y una leyenda que aludía al enfrentamiento:

CAMPANI VICTORIA VNA

CVM NVCERINIS PERISTIS

«Campanos, en la misma victoria perecisteis con los nucerinos» (*CIL* IV.1293).

Algunos autores han llegado a afirmar que los «campanos» fueron una de esas asociaciones o *collegia* del distrito norte de la ciudad que pudieron haber iniciado la revuelta. Como indica el pasaje de Tácito sobre los enfrentamientos que se produjeron durante los juegos, el asunto llegó hasta el propio emperador Nerón, quien encargó al Senado que investigase lo ocurrido. Todo concluyó con la prohibición de celebrar juegos gladiatorios durante diez años, con la desintegración de las asociaciones o *collegia* ilegales de la ciudad, y con el exilio del organizador de los juegos y de todos aquellos que hubieran instigado el enfrentamiento. ¿Se levantó la prohibición del emperador? ¿Se llegaron a cumplir las penas impuestas? La evidencia arqueológica ha demostrado que se continuaron celebrando y programando actividades lúdicas en Pompeya, y que después del terremoto del año 62/63 el anfiteatro fue restaurado y acondicionado para nuevos espectáculos. Aun así, probablemente los duoviros de la ciudad fueron expulsados, ya que en las tablillas de Cecilio Jocundo aparecen registrados los nombres de dos nuevos duoviros en mayo del año 60 d. C., antes de que terminase el mandato de los anteriores, y allí consta también el nombramiento de un prefecto con poderes legales, elegido de manera extraordinaria debido a la revuelta del año anterior.

Hoy en día sabemos que las penas impuestas a Pompeya por los altercados fueron levantadas, al menos en parte, gracias a la intercesión del difunto de la tumba monumental cuyo relieve hemos analizado en el capítulo anterior. Como ya hemos indicado, esta tumba probablemente perteneció a Cneo Aleio Nigidio Mayo. Sus contactos con el emperador, además de los lazos que la propia Popea, la esposa de Nerón, mantenía con Pompeya, podrían haber favorecido el levantamiento de las medidas que prohibían los juegos, tan populares en la ciudad.

63

Juegos gladiatorios en la ciudad

Casco de gladiador en bronce con aplique decorativo representando a Hércules, procedente de Pompeya.

FINANCIAR Y ANUNCIAR LOS ESPECTÁCULOS

Los juegos estaban financiados total o parcialmente por los *edictores munerum*, es decir, patrocinadores de los juegos. Hasta la fecha, se han identificado unas diez personas provenientes de las magistraturas locales que financiaban estos juegos como parte de sus mandatos. Los *edicta munera* eran los anuncios de juegos patrocinados que se pintaban en lugares bien visibles de las fachadas de los edificios con toda la información relativa al evento, como el promotor, el lugar, las fechas, el tipo de espectáculos y el número de gladiadores si los había, entre otros datos. Al igual que sucedía con los anuncios electorales, estas grandes pintadas las realizaban profesionales especializados. Algunos de ellos, orgullosos de su trabajo, añadieron incluso algunas notas personales con las que dejaban constancia de sus habilidades. Veamos un ejemplo para ver cómo eran estos anuncios.

D(ecimi) Lvcreti / Satri Valentis flaminis Neronis Caesaris Avgvsti fili(i) / perpetvi gladiatorvm paria XX et D(ecimi) Lvcreti\'7bi\'7d Valentis fili(i) / glad(iatorvm) paria X pvg(nabvnt) Pompeis IV V VI III pr(idie) Idvs Apr(iles) venatio legitima / et vela ervnt

Scr(ipsit) / Celer

Scr(ipsit) / Aemilivs / Celer sing(vlvs) / ad lvna(m)

«Veinte parejas de gladiadores de Décimo Lucretio Satrio Valente, sacerdote perpetuo de Nerón, César e hijo de Augusto, y diez parejas de gladiadores de su hijo Décimo Lucretio Valente, lucharán en Pompeya los días 8, 9, 10, 11 y 12 de abril. Combate con fieras según las normas; se utilizará el toldo] (*CIL* IV.3884).»

Si estuviéramos contemplando la fachada donde se encontró este anuncio, descubriríamos algunos detalles. Por ejemplo, observaríamos «*SCR CELER*» dentro de la C de «Lucreti», en la zona central, que indica que lo ha escrito Céler. Sin embargo, la dificultad que en este caso supuso pintar este anuncio durante la noche hizo que el autor añadiera también otra aclaración en el lateral, indicando que «Emilio Céler» lo había realizado bajo la luz de la luna: «*SCR AEMILIVS CELER SING AD LVNA*».

Normalmente, estos anuncios comenzaban con el nombre de quien organizaba el evento, en mayúsculas, seguido del número de gladiadores y, a veces, la causa de la celebración, el lugar, los días y algunos detalles particulares. En el caso que acabamos de ver, por ejemplo, se indicaba que el *velarium* o lona que cubría a veces el

graderío estaría montado, quizá por las lluvias o en previsión de una tormenta. Décimo Lucrecio Satrio Valente y su hijo Décimo Lucrecio Valente aparecen patrocinando juegos juntos y activamente involucrados en la promoción de espectáculos en Pompeya. Aun así, el organizador más famoso de este tipo de espectáculos en la ciudad fue Cneo Aleio Nigidio Mayo, como ya hemos visto. Además de los numerosos anuncios que le atribuyen grandes espectáculos, si la identificación de la tumba que hemos mencionado en capítulos anteriores es cierta, este pompeyano sería el que más dinero invirtió en la celebración de unos espectáculos jamás vistos en la ciudad.

ESCUELAS DE GLADIADORES Y ENTRENADORES

Detrás de la organización de grandes eventos, como los que describe el epitafio funerario de la tumba atribuida a Nigidio Mayo, existía todo un equipo que garantizaba un funcionamiento perfecto de los juegos gladiatorios. En el caso de Pompeya, una parte de los grafitos y *edicta munera* hallados en la ciudad hacen referencia a gladiadores imperiales que provenían del *ludus neronianus*, es decir, de la escuela de gladiadores de Nerón. Esta escuela se encontraba en Capua, y actuaría como un centro que proveía de gladiadores a las escuelas locales, aportando hombres habilidosos en el combate a la ciudad de Pompeya.

El resto de los gladiadores provendría de otras escuelas o *ludus* de menor fama y prestigio. Los encargados de reclutar a estos hombres y de gestionar su actividad de cara al espectáculo eran los lanistas. Este negocio debía asegurar la disponibilidad de un elevado número de parejas de gladiadores, y para ello existían también entrenadores que asistían a cada grupo o compañía. En Pompeya, un tal Numerio Festio Ampliato aparece como lanista de un grupo de gladiadores que ofrecieron más de un espectáculo en la ciudad (*CIL* IV.1182 – 1184). Los luchadores que aportaba este lanista al *edictor munerum* eran de tal calidad que algunos pompeyanos dejaron constancia de ellos en distintos grafitos. Al igual que sucedía con los mercados itinerantes o *nundinae* y con las compañías teatrales, estas compañías de gladiadores se desplazaban también de ciudad en ciudad, lo que permitía que los habitantes de Pompeya y de otras ciudades de la región pudieran disfrutar de estos espectáculos no solo en su ciudad, sino también en las localidades vecinas. Un grafito hallado en la Casa de los Gladiadores de Pompeya nos da un ejemplo de esta movilidad:

V K(alendas) Aug(ustas) Nuceriae Florus vic(it)

XIIX K(alendas) Sept(embres) Herc(u)lanio vicit

«Floro ganó en Nuceria el 28 de julio y en Herculano el 15 de agosto» (*CIL* IV.4299).

La casa donde fue hallado este último grafito nos permite hablar sobre los espacios ocupados por estas compañías de gladiadores en Pompeya. Los juegos se celebraban en el anfiteatro, pero, gracias a las pruebas arqueológicas, sabemos que en la ciudad existió un *ludus* o escuela de gladiadores, donde residían y se entrenaban. Las excavaciones han revelado que, hasta el gran terremoto del año 62/63, esta sede estuvo en la casa denominada de los Gladiadores (V.5.3), donde se han hallado más de cien grafitos que nos confirman que allí vivían gladiadores, además de aportar datos sobre los lanistas y sobre el carácter itinerante de estos grupos.

Después del terremoto, esta sede se trasladó probablemente al pórtico cuádruple situado tras el teatro (VIII.7.16), algo que quizá se debió a que el número de gladiadores en época de Nerón aumentó de forma considerable. Allí, durante las excavaciones realizadas en el siglo XVIII se encontraron los restos de un complejo con comedor, cocina, sala de armamento y hasta un altar decorado con pinturas de temática gladiatoria. De algunas estancias se recuperaron quince casos, un escudo, puñales, una lanza, cinturones o incluso restos de vestimentas doradas que pertenecieron a los gladiadores.

Existe un tercer edificio excavado en Pompeya que ha sido asociado a este tipo de actividades. Se trata de la Schola Armatorum (III.3.6), un espacio de reunión, decorado con trofeos y armas en su fachada, que contenía imágenes de victorias y armas de gladiadores. Algunos agujeros en sus paredes fueron identificados con la impronta de estanterías, en las que, supuestamente, se almacenó el armamento que estos luchadores utilizaban. Por desgracia, en este gran depósito de armas solo se ha hallado la empuñadura de una espada, en marfil, con la cabeza de Minerva.

EL IMAGINARIO GLADIATORIO POMPEYANO

La imagen ideal del gladiador, con sus armas y ricamente ataviado, nos ha llegado a través del imaginario colectivo pompeyano. La popularidad que estos juegos tuvieron en Pompeya quedó inmortalizada en los numerosos grafitos hallados en toda la ciudad, tanto en espacios

públicos como privados, y a través de ellos podemos observar la fascinación que estas estrellas de la arena causaron en la sociedad romana. Un ejemplo procedente del peristilo de la Casa del Laberinto (VI.11.10) narra uno de estos combates:

FAVSTVS IT(H)ACI NERONIANVS AD AMP(H)ITHEATR[VM]
PRISCVS N(ERONIANVS) VI (PVGNARVM) V(ICIT)
HERENNIVS L(IBERTVS) XIIX (PUGNARVM) P(ERIT)

«Fausto, esclavo de Ítaco, Neroniano, en el anfiteatro. Prisco, Neroniano, luchó 6 (veces), vencedor. Herenio, luchó 18, muerto» (*CIL* IV.1421).

El grafito aparece acompañado de varios dibujos que representan el combate en la arena. A la izquierda, un hombre con un asiento reservado en un podio, probablemente un decurión, observa los juegos. Junto a él, descendiendo por las escaleras, aparece un gladiador con un tridente que se dirige hacia un individuo con túnica que sostiene una vara. En el centro de la escena, los protagonistas Fausto y Prisco aparecen luchando. Curiosamente, Prisco, tras solo seis combates, derrotó a Herenio, que tenía 18 combates a sus espaldas. Esto lo sabemos porque en estos grafitos la «V» de *vicit* indica quién obtuvo la victoria, mientras que la «P» de *perit* se refiere al hombre que perdió el combate y falleció. Finalmente, a la derecha, un personaje con túnica, tal vez un asistente, sostiene una vara y otro objeto sin identificar.

Pero no todos los que perdían encontraban la muerte. Algunos recibían la gracia del perdón. Estos detalles también los encontramos en los grafitos: la letra «M» (*missus*) junto a un gladiador indica que este perdió durante el combate, pero no falleció.

Otros grafitos provenientes del ambulatorio del jardín de la Casa de los Ceii (I.6.15) no muestran indicaciones de este tipo, por lo que solo podemos hacer conjeturas sobre el destino final de quienes perdieron, pero sí desvelan otros datos interesantes. Se trata de dos parejas de gladiadores. La pareja de la izquierda nos muestra simplemente a dos gladiadores libertos: Océano como vencedor, con trece victorias, se dirige hacia Aracinto. Pero es la pareja de la derecha la que contiene nuevos datos para nuestra historia: en este caso, Severo ha sido derrotado y su escudo aparece en el suelo, mientras que Albano es el vencedor; también se indica que Albano era zurdo con las letras «SC» (*scaena*), además de ser representado con el arma en la mano izquierda.

Los zurdos jugaban con ventaja en estos combates, ya que los gladiadores eran entrenados para luchar y defenderse de luchadores diestros. Sea como sea, nuestra pregunta sigue en el aire: ¿sobrevivieron Aracinto y Severo a estos combates, o, por el contrario, fallecieron? Aunque carecemos de las letras que nos indican el destino de estos combatientes, los datos obtenidos en Pompeya demuestran que, más allá de la leyenda de «sangre en la arena», muy pocos fueron los que murieron. La mayoría de los luchadores obtenían la gracia del perdón.

Veamos un último ejemplo que nos hará comprender mejor tanto la importancia que estos juegos tuvieron en la región, como su capacidad de movilizar a la gente de una ciudad a otra para ver combates de gladiadores. Si lo comparamos con el deporte actual, podemos imaginar lo abarrotada que estaría cualquier ciudad durante los juegos gladiatorios, con un sinfín de visitantes de otras zonas de la región. Pues bien, uno de estos visitantes decidió dejar constancia de los juegos de Nola al volver a Pompeya, y, curiosamente, lo hizo en una de las tumbas que flanqueaban la vía que comunicaba con Nocera. No es difícil imaginar a este pompeyano volviendo de los juegos y haciendo un alto en el camino, en la entrada de su ciudad, para dejar un recuerdo de lo que acababa de presenciar en forma de grafito (*CIL* IV.10236; 10238a; 10236a). El creativo diseño que este viandante realizó se divide en tres registros y, probablemente, describe distintos juegos que se celebraron en un mismo evento.

La escena superior nos muestra uno de los combates más importantes de la jornada, pues en él se enfrentaron el más famoso de los neronianos, *Princeps Neronianvs*, contra su rival *Crevno*. Su lucha aparece amenizada por varios músicos, entre los que podemos identificar a los que tocan la trompa. Además, sabemos que los juegos que representa fueron celebrados en Nola, que duraron cuatro días y que fueron financiados por Marco Cominio Heredis («*Mvnvs Nolae de/ Qvadridv(o)/M(arci) Comin(i)/Heredi(s)*»).

En el siguiente combate, que aparece representado en la parte central, Marco Atilio, que se estrena como gladiador, aparece luchando con Hilario, un gladiador neroniano. Sabemos que Marco Atilio está en su primer combate por la «T» (*tiro*) que lo acompaña. A pesar de los catorce combates que Hilario llevaba a sus espaldas, perdió ante la destreza de Marco Atilio.

Finalmente, en la escena inferior, Marco Atilio vuelve a luchar, esta vez contra Lucio Recio Félix que, a pesar de su experiencia en combate, también pierde ante esta joven promesa de la arena. En ambos casos,

tanto Hilario como Recio fueron perdonados a pesar de la derrota. ¿A qué se debía el perdón en lugar de la muerte al final de estos combates? Como hemos indicado anteriormente, tras los juegos gladiatorios existía un negocio económico que reportaba grandes beneficios. Mantener en forma a perdedores con experiencia siempre sería más rentable que entrenar, desde cero, a nuevas promesas.

64

Baños públicos y gimnasios

Conjunto de estrígiles decorados asociados a las actividades físicas en baños y palestras.

El objeto que se sitúa sobre estas líneas nos permite explorar otra faceta del disfrute del ocio en la ciudad de Pompeya: el ejercicio físico y

el gusto por los baños y la relajación. Se trata del estrígilo, un instrumento que era utilizado como parte de la rutina de entrenamiento en el gimnasio, actividad que estaba asociada a la relajación en termas o baños públicos. De hecho, los dos complejos termales más antiguos de Pompeya, las Termas del Foro y las Termas Estabianas, poseían un pequeño gimnasio asociado a las estructuras de baño en el que los asistentes podían entrenar.

Ya desde época griega, y posteriormente en época romana, se promovía el ejercicio físico para el desarrollo de los valores y virtudes tradicionales entre los jóvenes de la élite. Como en el resto del mundo romano, en la ciudad de Pompeya el deporte no se reducía a las competiciones atléticas, sino que formaba parte de la vida cotidiana. Un ejemplo de esto es el complejo de la Gran Palestra, construido en época augustea y relacionado con esta práctica de política imperial, que también incluyó la promoción de asociaciones en la urbe. Es muy probable que en estos espacios pompeyanos los jóvenes atletas de la ciudad entrenaran para participar en los eventos celebrados como parte de las festividades religiosas o de otro tipo. Tenemos constancia de que en Nápoles, en el año 2 de nuestra era, se estableció el festival conocido como Sebasta, en honor a Augusto. Tenía lugar cada cinco años y consistía en carreras a pie, salto, carreras de caballos y lanzamiento de peso y jabalina, entre otras disciplinas. Algunos autores incluso han relacionado la práctica de deporte en Pompeya con estos festivales regionales a través del grafito «*eu sebasta*» (*CIL* IV.8325a) proveniente de la Casa del Menandro (I.10.14).

Hasta la actualidad, las excavaciones arqueológicas han descubierto seis complejos termales en uso en distintas zonas de la ciudad —muchos de ellos con áreas abiertas para la realización del ejercicio físico—, además del gran complejo de la palestra y de los baños privados del negocio de Julia Félix, a los que solo podría acceder un público selecto. Estos complejos son: las Termas Republicanas junto al foro triangular, que fueron aprovechadas por una residencia posterior; las Termas del Sarno y la palestra adyacente; las Termas Suburbanas; las Termas del Foro; las Termas Estabianas y las Termas Centrales. Estas últimas, en proceso de construcción cuando se produjo la erupción, son una muestra evidente de la popularidad de las actividades termales en la sociedad romana y del creciente interés que despertaban. De hecho, las sucesivas ampliaciones y donaciones realizadas por magistrados en los edificios de Pompeya demuestran que eran sitios frecuentados donde uno podía promocionarse. En las Termas del Foro, por ejemplo, algunos

bancos en bronce y un brasero, además de una fuente circular en mármol, fueron donados por magistrados como actos de munificencia al pasar a formar parte de la esfera política de la ciudad.

Fuera de Pompeya, a pie de playa, también debieron de existir complejos termales. Así lo señalan, al menos, una inscripción y un grafito encontrados hasta la actualidad. Las capacidades curativas que las termas y el uso de manantiales y agua marina tenían para la salud eran legendarias en esta zona. En su *Naturalis historia* (31.1 − 3), Plinio «el Viejo» menciona que la región de Campania era famosa por sus aguas medicinales, y alude a la ciudad de Bayas y a los beneficiosos componentes de sus aguas y manantiales. En Pompeya, los distintos baños públicos y privados y el control del agua también estuvieron estrechamente ligados a la salud, la higiene y el cuidado del cuerpo de los pompeyanos. Como indica el propio Plinio, la composición y la temperatura del agua podían servir para sanar males específicos, como el reuma, el dolor de huesos, los problemas urinarios, la cefalea e incluso las ojeras.

UNA VISITA A LAS TERMAS

Para comprender cómo funcionaban estos edificios, visitaremos las Termas Estabianas, uno de los complejos más antiguos de la ciudad, que estuvo activo desde época samnita hasta la erupción del año 79. El complejo estaba dividido en distintas partes, incluyendo un sector femenino y un sector masculino. Sigamos las interpretaciones de los arqueólogos y visitemos su interior, poniéndonos en la piel de un romano o una romana, ya que, dependiendo de nuestro sexo, tendríamos acceso a unas u otras dependencias.

En primer lugar, imaginemos que somos dos hombres. Desde la Vía de la Abundancia, accederíamos a un patio porticado que sirvió de palestra o gimnasio. Si estuviéramos visitando el complejo unos años antes de la erupción, nos encontraríamos con otros hombres practicando ejercicio físico, sudorosos y embadurnados en aceites y mostrando sus cuerpos atléticos y no tan atléticos. Si nuestra intención fuera entrenarnos un poco, nos dirigiríamos al *destrictarium*, una estancia en la que podríamos dejar nuestras vestimentas y untarnos en aceites antes de ejercitarnos. Allí, probablemente, encontraríamos a algunos ciudadanos que ya habrían terminado de hacer ejercicio, y estarían utilizando estrígilos como los que abren este capítulo para limpiarse el cuerpo y retirar toda la suciedad —sudor, grasa y aceites— después de

un intenso entrenamiento. Si nos fijamos bien, la decoración de todo el frente que se abre hacia la palestra contiene algún atleta limpiándose con un estrígilo. Una vez terminada nuestra actividad física, podríamos disfrutar de un baño de agua fría en la piscina exterior.

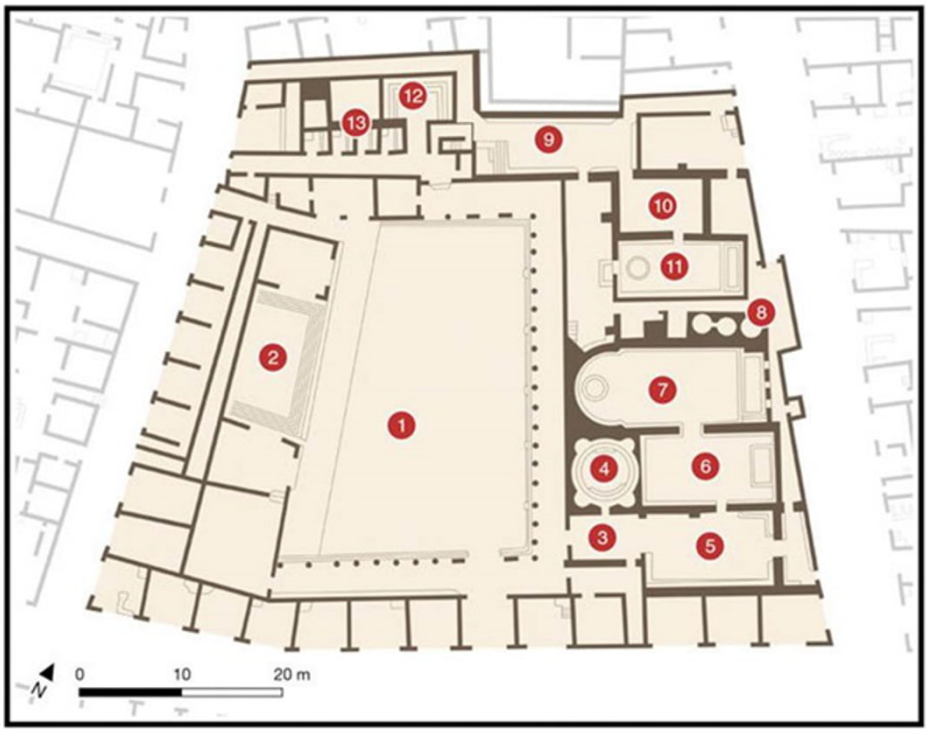
De todos modos, es posible que nuestra visita no fuera para hacer ejercicio físico, y en ese caso podríamos ir directamente al sector termal, comunicado con el patio porticado. Tras el vestíbulo de acceso, las estancias aparecen ordenadas de manera gradual según la temperatura del agua, tal como indicaba Vitruvio en su tratado *De architectura* (5.10). Así que encontraríamos primero el gran *apodyterium*, o estancia para cambiarnos de ropa; tras este, la piscina de agua fría —*frigidarium*—, la sala para baños de agua templada —*tepidarium*— y la sala con agua caliente —*caldarium*—. Los cambios de temperatura podríamos combinarlos con masajes, la aplicación de lociones o, simplemente, sentarnos a charlar. Esta relajación tendría efectos positivos en nuestra salud y formaría parte de una rutina saludable.

Un acceso secundario nos permitiría entrar o salir del sector masculino por la Vía Estabiana. Además, en la zona norte del patio porticado encontraríamos una letrina y un conjunto de baños privados individuales que, según algunos investigadores, eran espacios en los que se ofrecían servicios exclusivos o incluso lugares donde los clientes podían recibir a prostitutas.

Ahora imaginemos que somos dos mujeres y que queremos disfrutar de este complejo termal. En lugar de acceder al mismo por la Vía de la Abundancia, dispondríamos de dos entradas laterales que nos permitirían visitar el sector femenino. Aunque construido como parte del mismo edificio, se trata de un sector menor con dependencias más pequeñas. Decidimos entrar por la callejuela que rodea el complejo. Si siguiéramos avanzando por ella llegaríamos hasta el prostíbulo principal de la ciudad, pero nos detenemos ante un pequeño acceso con una inscripción muy clara: «Mulier», que nos indica que estamos ante la entrada al sector femenino. Aquí no nos encontramos con un gran patio porticado, sino con un largo pasillo que nos lleva hasta unas estancias de dimensiones más reducidas: el *vestibulum, apodyterium, frigidarium, tepidarium* y *caldarium*. Aunque las mujeres tenían acceso a estas comodidades, no lo hacían en igual medida que los hombres. Esta diferencia en las estructuras también es visible en las Termas del Foro, o, si viajamos a la vecina ciudad de Herculano, en uno de los complejos termales excavados en la ciudad, con accesos separados para hombres y mujeres.

Sea como sea, independientemente del género, hombres y mujeres pasaron el tiempo en estos edificios donde el ocio y el esparcimiento se vieron acompañados de muchos juegos, como veremos a continuación.

Termas Estabianas



1. Palestra
2. Natalio
3. Vestíbulo
4. Frigidarium
5. Apodyterium
6. Tepidarium
7. Caldarium
8. Hornos
9. Apodyterium femenino
10. Tepidarium femenino
11. Caldarium femenino
12. Letrina
13. Salas de baño individual

65

Juegos y pasatiempos pompeyanos

Conjunto de dados.

JUEGOS DE AZAR

Al igual que en la actualidad, los juegos de mesa formaban parte del ocio de los romanos. Una de las pinturas que hemos analizado para ver cómo sería el ambiente que se respiraba en una taberna, el tipo de clientela que acudiría a estos establecimientos e incluso lo que podría suceder en ellos contiene una escena en la que dos individuos aparecen jugando a los dados sobre una tabla de juegos o *tabula lusoria*. En otro local cercano, se encontró otra pintura en la que cuatro hombres aparecen jugando sobre una *tabula lusoria* apoyada sobre una mesa. Hasta la actualidad, las excavaciones no han encontrado ninguno de esos tableros de madera en los que se jugaba, pero sí se han descubierto dados y objetos en negocios y casas, que demuestran la práctica de estos juegos entre la población. Los juegos eran una constante en la sociedad

romana. Suetonio recordaba que Augusto, por ejemplo, jugaba a todas horas en cualquier momento del año (*Aug*. 71.1).

Algunos juegos han sido evidenciados en Pompeya a través de referencias pictóricas o epigráficas. En primer lugar, encontramos un juego de estrategia parecido al ajedrez o las damas, el *ludus latrunculorum*, literalmente «el juego de los ladrones». Una inscripción electoral que pide el voto de Lucio Popidio Ampliato con el apoyo de los jugadores del *ludus latrunculorum* nos indica, además, que, al igual que sucedía con los seguidores de ciertos cultos o con los fans de los actores, algunos de estos jugadores se podrían haber organizado en grupos o asociaciones locales (*CIL* IV.7851). Este juego de estrategia consistía en un tablero con una retícula donde cada jugador tenía que conseguir interrumpir las líneas del oponente. En el *Laus Pisonis*, una fuente de mediados del siglo I d. C., se indica que tenían que usarse fichas blancas y negras. Otro de los juegos comunes entre la población romana es el *ludus XII scriptorum*, que consistía en un tablero con marcas en tres líneas. Sería parecido a nuestro actual juego de las tablas reales o chaquete. Con dados y distintas fichas (probablemente en distintos colores), los adversarios buscaban la victoria a través de su astucia. Estos juegos de mesa, que requerían dados como los que abren este capítulo, no siempre dependían de la suerte en la puntuación obtenida. Las excavaciones nos han legado dados trucados, bien en la numeración que presentaban, bien a través de la aplicación de una capa de plomo para conseguir que la cara de más puntuación siempre fuera la que quedaba arriba. La ambición por la victoria y sobre todo el dinero que se podía ganar con algunos juegos era lo que empujaba a los jugadores a hacer trampas. Un grafito procedente del pasillo de entrada al sector femenino de las Termas Estabianas, que hemos visitado en el capítulo anterior, lo demuestra. ¿Es posible que lo escribiera una mujer?

VICI NVCERIAE
IN ALIA * DCCCLVS
FIDE BONA

«En Nuceria jugando a los dados gané 855 denarios y medio. Sinceramente, es cierto» (*CIL* IV.2119).

La cantidad mencionada (855 denarios y medio), que excedía casi cuatro veces la paga de un legionario, nos transmite la realidad económica del juego y las apuestas. Algunos ganaban, pero muchos

otros perdían grandes fortunas. En este sentido, y para evitar que algunos alteraran el orden social de la ciudad a la que pertenecían, el mundo del juego y las apuestas llegó a estar limitado por estrictas leyes. Una regulación que, seguramente, y como demuestra el registro arqueológico, muchos se saltarían.

OTROS JUEGOS POMPEYANOS

Los juegos practicados en Pompeya, sin embargo, iban más allá de los dados y los tableros. Los astrágalos o *tali*, por ejemplo, que nosotros conocemos como el juego de las tabas y que consisten en el lanzamiento de unos huesos a modo de dados, servirían para pasar el tiempo en cualquier lugar. Además, varios grafitos nos mencionan a los jugadores de pelota. Una inscripción electoral que pide el voto para Aulo Vetio Firmo nombra a algunos de estos jugadores (*CIL* IV.1147). Tal vez esté mencionando a ciertos jugadores del trigón, otro de los juegos de pelota mencionados por uno de los grafitos recuperados de la basílica de Pompeya (*CIL* IV.1936; 1936a):

AMIANTHUS EPAPHRA TERTIVS LVDANT **CUM HEDYSTO**
IVCVNDVS NOLANVS PETAT NV[M]ERET CITVS ET **STACVS** AMIANTHO

Un estudio reciente ha reinterpretado este grafito como uno inicial al que posteriormente se añadieron otros nombres (en negrita) como participantes del juego o como personas que jugaron con los individuos inicialmente registrados. De esta forma, se leería así:

«Que Amiantho, Epaphra [y] Tertio jueguen junto con Hedisto. Jocundo de Nola irá tras (la pelota), Cito se ocupará de las marcas — cómo lo hará Estaco para Amianth[o(?)]»

Muchas serían las maneras de jugar en Pompeya: con pelotas, con muñecos, con dados, en casa, en tabernas, en baños públicos o en solitario. Hasta ahora solo hemos mencionado algunas de las más comunes. Una práctica que me gustaría recordar antes de pasar al siguiente capítulo es la de los juegos o composiciones realizados a través de los propios grafitos. Uno de ellos destaca por su creatividad, ya que tiene forma de serpiente y, además, menciona el juego de la serpiente. El texto parece aludir al *ludus troianus*, que consistía en una serie de ejercicios llevados a cabo por jóvenes sobre caballo, uno de los cuales implicaba un movimiento de serpiente. El autor del grafito, sin duda alguna, alude a estos juegos:

[Ser]pentis lusus si qui sibi forte notavit,
Sepumius iuvenis quos facit ingenio,
spectator scaenae sive es studiosus equorum:
sic habeas [faci]les se[mp]er ubiq[ue deos]

«Si alguien ha tenido la oportunidad de observar el juego de la serpiente, en el que el joven Sepumio ha demostrado sus habilidades, seas un espectador teatral o un amante de los caballos, mantén siempre la balanza en equilibrio, estés donde estés» (*CIL* IV.1595).

PASAR EL TIEMPO RALLANDO LAS PAREDES

La realización de diseños a través de grafitos por parte de pompeyanos de todas las edades fue sin duda un pasatiempo esencial en la ciudad. La práctica de inmortalizar pensamientos y situaciones en grafitos era tan común que los muros de Pompeya estaban repletos de ellos. Una pared pompeyana sería, de hecho, como el Twitter de nuestra época. Los romanos eran plenamente conscientes de esta afición, como lo demuestra, con gran ironía, la persona que decidió escribir el siguiente texto en los muros de la basílica:

ADMIROR O PARIENS TE NON CECIDISSE RUINIS QUI TOT
SCRIPTORUM TAEDIA SUSTINEAS

«¡Me admira, oh, pared, que no hayas colapsado ante los aburridos garabatos de tantos escritores!» (*CIL* IV.1904).

El mismo grafito ha sido encontrado en el gran teatro y en el anfiteatro. ¿Estamos ante la misma persona dejando un mensaje en tres de los edificios más concurridos de la ciudad? ¿O, por el contrario, estamos ante tres ejemplos de una broma que era coloquialmente conocida por todos debido a la práctica habitual de dejar mensajes en las paredes? Sea como sea, parece que lo de ir pintando mensajes en las paredes no gustaba a todo el mundo. También encontramos grafitos que piden lo contrario o que los censuran. Uno de ellos, por ejemplo, deja muy claro que la tan difundida práctica de anunciar a los candidatos a puestos políticos en épocas de elecciones no le gusta nada:

Quis [h]eic [ulla? s]cr[ipser]it [t]abe[scat] n[eque] nominetur

«Quien escriba algo aquí, que se pudra y no sea elegido» (*CIL* IV.7521).

Ya hemos visto que, en la cultura romana, era muy habitual dejar constancia de la fascinación que sentían por los juegos gladiatorios a través de grafitos. Aun así, estos mensajes en las paredes iban más allá de la política y la temática gladiatoria: en Pompeya encontramos desde escenas de caza o diseños de barcos, hasta animales exóticos, pasando por listas de la compra, disputas personales e incluso caricaturas. A continuación, revisitaremos algunos ejemplos de los miles que se han desvelado durante las excavaciones. Al fin y al cabo, estas son las pruebas más directas de cómo el imaginario colectivo pompeyano quedó plasmado cotidianamente a través de una forma sencilla de pasar el tiempo, a modo de ocio.

En la casa de Lucrecio (IX.3.5, 25), se halló una referencia al laberinto del Minotauro en un sugestivo grafito en forma de laberinto que decía (*CIL* IV.2331):

LABYRINTHVS
HIC HABITAT
MINOTAVRVS
«Laberinto. Aquí vive el minotauro».

De la Villa de los Misterios procede una lograda caricatura acompañada de un grafito (*CIL* IV.9226):

Rufus est
«Es Rufo».

Entre los distintos diseños que podemos encontrar en el elenco pompeyano, tenemos algunos animales como caballos, pájaros, peces, ciervos, escenas de caza; también diseños geométricos y elementos estructurales como capiteles, columnas e incluso edificios. Además, encontramos representaciones de la cabeza de Medusa y de hombres y mujeres en distintas posiciones. Muchos de los grafitos son diseños sin texto, pero algunos poseen un texto que nos hace repensar lo representado. Por ejemplo, en la Casa de Tiptólemo (VII.7.2, 5), observamos una representación de un ciervo, acompañada del texto «Sabinio hic» es decir, «Sabinio aquí» (*CIL* IV.10197). Al observar este y otros ejemplos similares… me pregunto si el autor estaba indicando el nombre del animal, indicando su propio nombre, acompañado por un animal, o refiriéndose a otra persona a través de una imagen que podía

responder, quizá, a un apelativo… Los ejemplos son infinitos y constituyen una ventana directa a la comunicación más coloquial de la antigua Roma.

Por su carácter marítimo y fluvial, la presencia de grafitos con barcos de todo tipo es una constante en algunas casas pompeyanas: los encontramos de manera individual, en grupos (*CIL* IV.10116), o incluso en un gran elaborado diseño como es el caso de la Nave Europa. Entre estos, llaman la atención los realizados por quienes quisieron dejar constancia de su nombre a través de un diseño que permitía representar un barco con sus iniciales (por ejemplo: Receptus [*CIL* IV.5428]; Metrodorus [*CIL* IV.8396]; Venustus [*CIL* IV.8020]; Faustus y Nothus [*CIL* IV.10532a-b]; Crescens saluda a Spatalus [*CIL* IV.4742]). Muchos aludirían a las raíces marítimas de la ciudad, pero los que mencionan a Neptuno —hasta ahora unos pocos (por ejemplo, *CIL* IV.9039)— podrían estar haciendo referencia a las Neptunales, fiestas agrícolas en honor al dios Neptuno, divinidad marina protectora de pescadores y navegantes.

Aunque tratados en otros capítulos de nuestra visita a Pompeya, antes de continuar nuestra historia me gustaría destacar que, en alguna ocasión, incluso utilizaron un barco para solicitar sexo, como demuestra el texto que acompaña a un grafito proveniente de la Casa de la Nave Europa (I.15.3):

Elige [p]uela. Irumanti mnu [po]llent(i) nulli negant

«¡Lame, niña! La boca no es despreciada por quien está dispuesto a correrse con la mano» (*CIL* IV.10197).

PALÍNDROMOS POMPEYANOS

De todos los ejemplos rescatados de Pompeya, algunos llaman la atención por tratarse de palíndromos, juegos de palabras que pueden leerse desde distintos ángulos. Uno muy curioso hallado en otro grafito es el que puede verse bajo estas líneas. Se trata de un cuadrado con letras que forman cuatro palabras: ROMA, AMOR, una vez OLIM, y MILO, que es un nombre personal. La composición del mismo en forma de cuadrado hace que este pueda ser leído desde distintas partes (*CIL* IV. 8297):

R O M A

O L I M
M I L O
A M O R

Otro palíndromo que ya hemos visto en un capítulo anterior, en el que hemos hablado de la posible existencia de cristianos en Pompeya, es uno de los más famosos. En este caso, combina las palabras ROTAS (ruedas), OPERA (obras o trabajos), TENET (sostiene), AREPO (quizás un nombre) y SATOR (sembrador). Al igual que en el caso anterior, la composición de estas palabras hace que puedan leerse desde distintos ángulos:

R O T A S
O P E R A
T E N E T
A R E P O
S A T O R

Tres son los ejemplares de este palíndromo hallados en Pompeya. Uno de ellos, pintado sobre la fachada del complejo de Julia Félix, ha llevado a los investigadores a proponer que se trataba de un juego de palabras visual que podría, incluso, estar representando conceptualmente una rueda. La repetición de estos grafitos en la ciudad, hallados también en otras partes del mundo romano, nos da una idea de hasta qué punto la plasmación de una cultura del ocio basada en el juego de palabras estaba presente en el imaginario colectivo romano, o al menos en aquellos grupos sociales capaces de transmitir y reconocer su significado.

66

Versos en las paredes

Medallón con retrato femenino anónimo sosteniendo una tablilla y un *stylus*, tradicionalmente asociado a Safo.

Los grafitos de Pompeya nos abren la puerta a otra realidad cotidiana: la de la creación poética de sus habitantes. A lo largo y ancho del yacimiento, podemos encontrar tanto citas literarias como epigramas y versos satíricos, algunos de ellos repetidos en distintos sitios de la ciudad. El autor más citado en Pompeya es Virgilio. De la *Eneida*, su obra más conocida, encontramos grafitos que mencionan sus primeros versos: «*Arma virumque cano*», además de referencias a alguna otra de sus obras. Los versos de otros poetas, como Propercio y Ovidio, también aparecen en algunas paredes, aunque en menor medida.

POETAS POMPEYANOS

Como hemos observado hasta ahora en el resto de las artes, Pompeya también tuvo habitantes con habilidades únicas en la creación poética. Muchos grafitos escritos por pompeyanos nos han dejado creaciones propias que, desgraciadamente, carecen de una firma que desvele la identidad del poeta que se esconde detrás de tales dotes creativas. Una excepción nos permite conocer más de cerca a un talento local de la ciudad. Su nombre —o al menos su pseudónimo como autor— era Tiburtino, y decidió dejar su firma junto a un epigrama completo (o más bien un conjunto de once epigramas) descubierto en 1883 en la entrada oeste del pequeño teatro cubierto. Se cree que datan del siglo I a. C. porque esa parte de la pared fue cubierta en remodelaciones posteriores, lo que acabó favoreciendo su conservación. El fragmentario estado de conservación, sin embargo, ha llevado a reconstruir solo tres epigramas de manera aceptable. Veamos uno de ellos como ejemplo:

Quid f]it? vi me oculei posquam deducxstis in ignem
cur i]mbrem vestreis largificatis geneis
ust]o non possunt lacrumae restinguere flamam
hui]c os incendunt tabificantque animum
«¿Qué está sucediendo? Ojos, después de haberme traído por la fuerza hacia el fuego,
¿por qué derramáis lluvia por mis mejillas?
Las lágrimas no pueden apagar la llama de un hombre quemado,
pero para él encienden su rostro y derriten su alma» (*CIL* IV.4966).

Junto a este primer grafito se encontró una línea más a modo de firma, «Tiburtinus epoese», que como vemos combinaba el latín y el griego. El término «epoese» es una transliteración del verbo griego ποιέω, que significa «hacer», por lo tanto se estaría indicando la autoría: «Lo hizo Tiburtino».

Cuando observamos detenidamente el conjunto de grafitos, sin embargo, no podemos evitar hacernos una pregunta: ¿fue Tiburtino quien compuso los once epigramas y por tanto era un poeta local, o simplemente fue el autor del grafito realizado en esta entrada del teatro pequeño de Pompeya y copiaba los versos de otra persona cuya obra fue conocida en época romana? Quizá nunca podamos saberlo con certeza, a menos que surjan nuevos hallazgos.

Muchas de las composiciones poéticas de Pompeya las encontramos concentradas en grupos, pero son realizadas por varias personas. Uno de estos ejemplos proviene de la basílica y se conserva en uno de los paneles extraídos tras las excavaciones y depositado en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Allí, doce líneas, escritas principalmente en dísticos, muestran la mano de distintos individuos que crearon una original composición poética. Esto lo sabemos porque, aunque carecemos de firmas, podemos identificar grafológicamente la letra de quienes realizaron los grafitos. Sea como sea, este detalle nos revela una práctica común: en primer lugar, alguien escribía algunas líneas referentes al poema de un autor y, posteriormente, otras personas que reconocían la cita añadían fragmentos de la misma o reinterpretaciones propias. El conjunto de la basílica lo abren dos dísticos elegíacos que hacen referencia a Propercio y a Ovidio y giran en torno al amado, que permanece alejado y separado de su amada:

Surda sit oranti tua ianua, laxa ferenti.
Audiat exclusi verba receptus [a]man[s]

«Que tu puerta sea sorda quien pide pero abierta a quien trae. Que el nuevo amante escuche las palabras del [amante] dejado» (*CIL* IV.1893).

Ianitor ad dantis vigilet; si pulsat inanis,
surdus in obductam somniet usqu[e] seram

«Que el guardián de la casa esté despierto a los que vienen a dar; si toca la puerta alguien con las manos vacías, que sea sordo y duerma hasta la noche profunda» (*CIL* IV.1894).

El resto de los versos de este poema compuesto a varias manos incluyen reinterpretaciones de algunos versos de Ovidio o incluso composiciones propias que dotan al conjunto de un toque poético y humorístico. Otro original poema pompeyano lo compone un dístico elegíaco que ha sido encontrado, con variaciones, en quince ejemplos distintos. Esto nos demuestra lo conocidos que eran algunos poemas no solo en la ciudad, sino, probablemente, en otras partes del mundo romano. Uno de estos ejemplos, proveniente de la Casa de Cecilio Jocundo, dice lo siguiente:

quis amat valeat, pereat qui
nescit amare; bis tanto pereat
quisquis amare vetat

«Salud a quien ama, muerte a quien no sabe amar; que se muerda dos veces quien prohiba amar» (*CIL* IV.4091).

En el resto de los ejemplos, algunas variaciones vienen a indicar un mensaje similar, o incluso personalizado, mientras que otros utilizan una parte del poema para continuar con una variante completamente distinta.

VERSOS QUE LLEVAN A ROMA

Muchos de los poemas que encontramos en Pompeya giran en torno al mundo del amor, que trataremos con más detalle en el siguiente capítulo. Las composiciones poéticas, sin embargo, iban más allá de este tópico, y también encontramos algunos ejemplos en los que el poeta anhela el retorno a casa. Uno de estos, inscrito en una de las columnas de la Casa de las Vestales (VI.1.7), transmite el deseo de volver a Roma:

Venimus
huc cupidi
multo
[h]ire <cupimus> —ut
liceat
nostros
visere
Roma Lares

«Vinimos aquí deseosos. Mucho más queremos volver, para que podamos ver nuestros Lares de Roma» (*CIL* IV.1227).

Este no es el único poema de este tipo encontrado en Pompeya. En total, diez ejemplos, con sus variaciones, han sido hallados en la ciudad, y a estos hay que sumar otros tantos de Herculano o incluso la Galia. Todos tienen en común el verso que indica la llegada deseosa y la partida deseada, aunque no todos mencionan un lugar concreto o explícitamente Roma. En el ejemplo expuesto anteriormente, estos detalles han llevado a pensar que, más que un poema original, se trataría de un poema común muy popular utilizado, en este caso concreto, para expresar el deseo de volver a Roma.

Esto mismo parece ocurrir en otro de los ejemplos pompeyanos de este tipo que no mencionan la ciudad de Roma de manera explícita. Se trata del poema hallado en la Casa de Paquius Proculus (I.7.1), que forma parte de un conjunto de grafitos entre los que se encuentra uno que menciona la expresión «*Roma felix*», o de tres grafitos que mencionan a un esclavo imperial, Cucuta, proveniente de Roma, encargado de mantener la contabilidad del emperador Nerón. Una de las posibles interpretaciones es que Cucuta, o alguno de sus acompañantes, realizaran estos grafitos en su visita desde Roma, teniendo en mente su regreso a la capital (*CIL* IV.8119).

Como hemos visto en este capítulo, el paisaje poético y literario en las calles de Pompeya, en continua transformación, lo componía un panorama en el que los dísticos más memorables de autores como Virgilio, Propercio u Ovidio eran adoptados y adaptados por anónimos pompeyanos que imprimían su personalidad y su carácter a través de versos originales.

Pero, sobre todo, los grafitos nos han dejado historias fascinantes sobre el mundo del amor. ¿Me acompañas a conocerlos?

67

Las formas del amor en Pompeya

Escena de Eros y Psique procedente de la Casa de Terencio Neo.

Amoris ignes sentires, mulio,
magi(s) properares, ut videres Venerem.
Diligo puerum Venustum; rogo punge iamus
ibisti: iamus, prende lora et excute,
Pompeios defer, ubi dulcis est amor
meus es [— ———]

«Conductor, si tan solo pudieras sentir los fuegos del amor, te apresurarías más a disfrutar los placeres de Venus. Amo a un joven encantador, por favor, espolea a los caballos, ¡vamos! Ya has bebido, vamos, toma las riendas y aprieta el látigo… llévame a Pompeya, donde vive mi dulce amor…» (*CIL* IV.5092).

Methe Cominiaes Atellana amat Chrestum corde [si]t utreis que Venus Pompeiana propitia [e]t sem[per] concordes veivant

«Methe, una esclava de Cominia, de la ciudad de Atella, ama a Chrestus. Que la Venus pompeyana les sea propicia en su corazón a ambos y que vivan siempre en armonía» (*CIL* IV.2457).

Pompeya, la ciudad de Venus, diosa del amor, se nos presenta como un lugar único para aproximarnos a la realidad de las relaciones afectivas y amorosas en el mundo romano. Como vemos en los grafitos que abren este capítulo, algunos pompeyanos encomendaban a su diosa sus sentimientos, en pos de un futuro amoroso en armonía.

Antes de explorar de forma breve este aspecto de la vida pompeyana, debemos indicar que la mayoría de los grafitos procedentes de las excavaciones nos muestran una realidad que hoy podríamos definir como heteronormativa. Es decir, entre hombres y mujeres y viceversa. No obstante, aproximarnos a esa realidad que dista de nosotros casi dos mil años conlleva aceptar una visión condicionada y limitada por nuestra óptica actual. Aplicar conceptos como heterosexualidad, homosexualidad o bisexualidad al mundo antiguo hace que corramos el riesgo de malinterpretar o forzar la evidencia que encontramos. ¿Significa esto que es imposible obtener conclusiones sobre cómo era el mundo del amor y las relaciones sexuales en Pompeya? La respuesta es no, por supuesto. Lo que debemos considerar, no obstante, es que tenemos que ser cautos a la hora de identificar una relación como intermasculina, interfemenina o entre hombres y mujeres, y que antes debemos conocer los riesgos, los posibles sesgos y las limitaciones metodológicas.

En la antigua Roma, la realidad en torno al amor y la sexualidad estaba más relacionada con la identidad del género del individuo que con su orientación sexual. Así, por aquel entonces lo normativo a nivel social giraría en torno a hombres adultos y libres y los sectores inferiores, esto es: mujeres, niños y esclavos. Partiendo de esta base, los grafitos pompeyanos nos han dejado la evidencia más palpable de una

comunicación en primera persona, cargada de emociones, que nos permite acercarnos a las relaciones de hombres con mujeres, mujeres con hombres, hombres con hombres y mujeres con mujeres. Para comprender lo distinta que era la realidad pompeyana de nuestra realidad actual, basta con recordar las palabras del comediógrafo latino Plauto (*c*. 254 − 184 a. C.) en su obra *Curculio*: «Ama lo que desees, mientras te mantengas lejos de mujeres casadas, viudas, vírgenes, hombres jóvenes y niños libres». No cumplir con las normas implicaba subvertir el orden, y en algunos casos, como en los de violación de ciudadanos romanos, se incurría en delitos regulados por estrictas leyes.

AMOR Y RELACIONES INTERMASCULINAS

Por el hecho de tratarse de minorías y de sectores silenciados en la arqueología, nos centraremos primero en las expresiones de amor intermasculinas. En torno a estas, había una serie de normas sobre las prácticas sexuales que perpetuaban la dominación del hombre activo sobre el pasivo —llamado *cinaedus*—, del hombre libre sobre el esclavo, o del adulto sobre el joven. Quienes adquirían un rol pasivo en el acto sexual, por ejemplo, veían su identidad masculina dañada y llegaban a ser objeto de mofa. El uso de la palabra *cinaedus* también se refiere a la persona que no es capaz de vivir según los estándares masculinos establecidos. Estos *cinaedi* aparecen muchas veces en los grafitos, aunque la interpretación puede resultar un tanto difícil, ya que en algunas ocasiones puede tratarse de un apelativo jocoso y, en otras, de un insulto despectivo debido a las connotaciones de la palabra.

Sea como sea, lo cierto es que estas relaciones intermasculinas casi siempre aparecen especificadas en los grafitos a través del uso de este apelativo, que, en muchos casos, no deja lugar a una interpretación jocosa:

Vesbinus cinedus, Vitalio pedicavit

«Vesbino, maricón, Vitalio te ha penetrado analmente» (*CIL* IV.2319b).

Albanus cinaedus est

«Albano es maricón» (*CIL* IV.4917).

Martialis, fellas Proculum

«Marcial, se la chupas a Próculo» (*CIL* IV.8841).

En otros casos, sin embargo, es posible identificar claramente que estamos ante relaciones sexuales intermasculinas o ante el amor entre dos hombres. En la fachada de la Casa del Poeta Trágico, un grafito en latín y griego decía lo siguiente:

Sabine, καλὸς, Hermeros te amat
«Hermoso Sabino, Jérmeros te ama» (*CIL* IV.1256).

Otro, en cambio, se muestra un tanto más ambiguo, y el amante saluda a su amado con unas bonitas palabras:

Hectice pupe, va(le) Mercator tibi dicit
«Héctico, pequeño mío, Mercator te manda saludos» (*CIL* IV.4485).

Algunos, de manera orgullosa, dejaban constancia de su atracción por otros hombres:

VII idus Sep[tem]bres
Q(uintus) Postumius
rogavit
A(ulum) Attium
pedicarim
«El 7 de septiembre Quinto Postumio ha invitado a Aulo Accio a penetrarse analmente» (*CIL* IV.8805).

Y otros incluso declaraban su amor en las paredes de la ciudad.

Caesius Fidelis amat Meco[n]e Nucerin[um]
«Cesio Fiel ama a Mecón de Nuceria» (*CIL* IV.1812).

AMOR Y RELACIONES INTERFEMENINAS

Al igual que con las relaciones intermasculinas, el amor y el deseo entre mujeres también se ha constatado en algunos grafitos de Pompeya. Como ya hemos visto a lo largo de nuestra visita a la ciudad, las mujeres, consideradas inferiores a los hombres, han sido las grandes invisibles en las historias de Roma. Su ausencia se remonta a la propia Antigüedad, donde la mayor parte de ellas pasaron desapercibidas y

solo las más poderosas consiguieron sortear los obstáculos impuestos. Por ello, aunque sean escasos, es necesario mencionar los grafitos que nos recuerdan que las mujeres no solo estaban presentes, sino que ellas también experimentaron y quisieron expresar, como cualquiera, el amor y el desamor. En el siguiente ejemplo, Chloe reconoce sus sentimientos hacia Eutiquia, pero parece ser que no es correspondida:

Chloe Eutychiae s(alutem):
Non me curas, Euty —
chia. Spe firma
tua Ruf(um)? amas.
«Chloe saluda a Eutiquia: Eutiquia, no te importo. Con la firme esperanza de que amas a [Rufo?]» (*CIL* IV.8321a).

Uno de los poemas-grafito más debatidos en la actualidad trata, precisamente, de una mujer que muestra su amor y afecto por otra. La controversia generada en torno a este grafito muestra la reticencia de una sociedad moderna heteronormativa, a la que le ha costado aceptar que el contenido puede estar relacionado con el amor entre dos mujeres. El poema dice lo siguiente:

O utinam liceat collo complexa tenere
braciola et teneris oscula ferre label(l)is
i nunc, ventis tua gaudia, pupula, crede
crede mihi levis est natura virorum
saepe ego cu(m) media vigilare(m) perdita nocte
haec mecum medita(n)s: multos Fortuna quos supstulit alte,
hos modo proiectos subito praecipitesque premit.
Sic Venus ut subito coiunxit corpora amantum
dividit lux et se…
«Oh, si tan solo me fuera permitido tener tus pequeños brazos alrededor de mi cuello y traer besos a tus tiernos labios… Ahora, da tus alegrías al viento, chica. Créeme. La naturaleza de los hombres es voluble. A menudo me desvelo, perdida, en medio de la noche, pensando para mí misma: muchos son los hombres a los que la diosa Fortuna ha elevado. Y a estos mismos hombres, después de elevarlos, los hace precipitar súbitamente. Así también apenas Venus ha unido los cuerpos de los amantes, el día los separa y se…» (*CIL* IV.5296).

Como respuesta a la interpretación de simple afecto entre amigas, algunos autores han propuesto que se trata de un poema lésbico. Sin embargo, recientemente se ha reinterpretado en el contexto «homosocial» y «homoerótico» que pudo caracterizar a ciertas relaciones entre mujeres. En cualquier caso, el texto presenta dificultades añadidas, porque parece utilizar y adaptar versos procedentes de otras obras populares. Aunque está claro que este grafito-poema fue escrito por una mujer y dirigido a otra, su análisis suscita algunas preguntas: ¿era el poema original una composición hombre-mujer que fue adaptada por la autora del grafito? ¿Es la autora del grafito la misma que la autora del poema original?

Sea como sea, aunque prácticamente fueron silenciadas por completo, si consideramos la situación que hemos expuesto en estas líneas podemos afirmar que las relaciones interfemeninas no solo existieron en el mundo romano, sino que muy probablemente dejaron su huella en las paredes de Pompeya.

LOS AMORES Y LAS RELACIONES ENTRE HOMBRES Y MUJERES

Como hemos indicado al principio, la mayor parte de los grafitos de esta temática se centran en las relaciones hombre-mujer. A continuación, revisitaremos algunos de estos mensajes, que nos permiten reflexionar sobre las distintas formas en las que las relaciones amorosas se manifiestan en los muros de Pompeya. En estos grafitos, encontramos todo tipo de deseo y amor, desde el pasional al dañino, desde el correspondido al desesperado e, incluso, el solitario.

Vibius Restitutus hic
Solus dormivit et Urbanam
Suam desiderabat

«Vibio Restituto ha dormido solo aquí y no ha hecho nada más que desear a su Urbana» (*CIL* IV.2146).

Cestilia, Regina Pompeianoru,
Anima dulcis, va(le)

«¡Salve, Cestilia, reina de Pompeya, alma dulce!» (*CIL* IV.2413h).

Militat omnes [amans]

«Los que aman están en la milicia» (*CIL* IV.3149).

Quisquis amat nigra nigris carbonibus ardet;
nigra cum video, mora libenter aedeo.
«El que ama a una muchacha de piel oscura arde en brasas negras; cuando veo una chica morena con gusto como moras» (*CIL* IV.6892).

Igual que ocurría en el caso de los poemas que hemos visto en el capítulo anterior, en algunos grafitos se escribieron otros como respuesta. En el que proviene del peristilo de la Casa de los Amantes, un grafito decía:

Amantes, ut apes, vita mellita[m] exigunt
«Los amantes, como las abejas, pasan una vida dulce como la miel» (*CIL* IV.8408a).

Ante lo que alguien respondió:

Velle
«Ya me gustaría» (*CIL* IV.8408b).

En una especie de diálogo que va subiendo de tono, dos hombres, Suceso y Severo, se disputan una mujer. Comienza Severo:

Successus textor amat coponiaes ancilla(m) nomine Hiredem quae quidem illum
non curat, sed ille rogat, illa com(m)iseretur.
scribit rivalis, vale
«Suceso, el tejedor, ama a Iris, la camarera de la taberna, que, por el contrario, no le hace ni caso. Y cuanto más le implora, más pasa ella. Lo escribe su rival. Te saludo» (*CIL* IV.8259).

A lo que su rival, Suceso, responde:

Invidiose quia rumperes sectare noli formonsiorem
et qui est homo pravessimus et bellus
«Tú que te estás rompiendo por los celos, no te atrevas a seguirle el paso a alguien que es más atractivo que tú, y que no solo es guapo, sino

que también es capaz de cualquier desgracia» (*CIL* IV.8259).

Pero la cuestión aún no está zanjada, y Severo añade:

Dixi scripsi amas Hiredem,
quae te non curat SIX() Successo
ut su[p]ra[t] [—]s[—]
Severus
«Lo dije y lo escribí. Amas a Iris, que no se preocupa por ti. A Suceso, como… Severo» (*CIL* IV.8258).

Las muchas caras del amor observadas a lo largo de este capítulo nos muestran que la sociedad romana presentaba cierta diversidad, mayorías y minorías, así como algunas prácticas más aceptadas y otras peor vistas a través de los ojos de la tradición. Sea como sea, la evidencia pompeyana nos permite ver que coexistían en el espacio urbano de la ciudad y que todas tuvieron lugar.

68

Música bajo las cenizas

Escena musical que representa a una mujer con cítara y sambuca.

El objeto que encabeza este capítulo nos introduce en uno de los aspectos más llamativos de la sociedad romana: la música. A pesar de que en nuestra historia de Pompeya la presentamos como parte del ocio y el entretenimiento, la música estuvo presente en todos los ámbitos del mundo romano y era una parte esencial de muchas de las actividades que hemos visto —y que veremos— en este libro. Formaba parte de la esfera religiosa, y era relevante tanto en las prácticas de culto y procesiones callejeras en honor a las divinidades como en los funerales, ya fueran de insignes personajes o de personas más humildes. También tuvo relevancia en la esfera privada, en los banquetes, en la educación de los jóvenes y en el deleite individual. La función primordial de la música en la cultura romana permeó incluso el ámbito filosófico y la escritura. En la vecina Herculano, entre los miles de papiros rescatados de la villa de Lucio Calpurnio Pisón Cesonino, principalmente asociados al epicúreo Filodemo de Gadara, se recuperó un tratado dedicado a la música.

LA MÚSICA Y SUS ESPACIOS

En el ocio pompeyano, la música tenía un papel esencial. En el mundo del teatro, por ejemplo, se recurría a ella para generar emociones en los espectadores y dotar de sentido a lo representado. Era una manera de atraer la atención del público y de despertar sus sentidos, y formaba parte tanto de la pantomima, de carácter trágico, como de la mima, que como ya hemos visto era un tipo de representación que combinaba palabras, música y danza. Generalmente, los bailarines e instrumentistas eran dirigidos rítmicamente por músicos de tibia (una flauta doble o aulós), que también llevaban sonajeros en los pies. Tito Livio en su obra *Ab urbe condita* (7.2.3) describió la importancia que estos músicos tenían en los escenarios ya desde el año 364 a. C., cuando se celebraron los primeros *ludi scaenici* en la ciudad de Roma: «Se representaban sátiras ricas en música, con cantos regulados por el sonido de la tibia y movimientos acordes». En sus *Metamorfosis* (10.31), Apuleyo también nos explica que «a las espaldas de la diosa, un tocador de tibia entonaba una canción de guerra al estilo dórico y mezclando sonidos (…), y estimulaba la agilidad y la energía de los bailarines».

Las tibias eran el instrumento por excelencia en los escenarios y teatros pompeyanos, y estos músicos eran parte esencial del ocio de la ciudad. Este instrumento musical, normalmente el más hallado —aunque de manera fragmentaria— en el área vesubiana, sorprendió a

los arqueólogos pompeyanos en un gran descubrimiento realizado en 1902. A las afueras de la ciudad, en la finca conocida como Fondo Prisco, se descubrieron nueve *tibiae* en un óptimo estado de conservación, que aportaron nuevos datos sobre los inquilinos de la propiedad. Los nueve ejemplares se encontraban depositados, junto a otros objetos, en una estancia situada en la entrada de la casa. Esta pequeña villa rural, especializada en la producción de vino, poseía, además, unas termas, un triclinio y una tumba de la familia propietaria. ¿Es posible que los inquilinos de esta villa fueran músicos que participaban en algunas de las actividades lúdicas, religiosas o domésticas de la región? ¿O simplemente habían encontrado en la venta de estos instrumentos un beneficio extra para su economía principalmente agrícola?

El uso de instrumentos musicales, sin embargo, iba más allá del mundo del teatro, como atestiguan algunas pinturas y relieves escultóricos con escenas de carácter religioso, doméstico, callejero o lúdico.

Entre los instrumentos de viento, y parecido a la tibia, también tenemos evidencia arqueológica de la siringa, que era un instrumento compuesto por la unión de varios tubos en escala y el instrumento que Pan suele portar en las pinturas pompeyanas. Finalmente, en el mundo lúdico predominaba el uso de instrumentos de viento de metal, como la trompa y la trompeta, normalmente utilizados en los juegos gladiatorios. Algunos de ellos fueron hallados durante las excavaciones del siglo XIX en el área del anfiteatro y en otras instalaciones de la ciudad asociadas a estos espectáculos.

Además de los instrumentos de viento, en Pompeya poseemos numerosas referencias a los instrumentos de cuerda, en concreto de la lira y la cítara. A través de distintas escenas, Apolo, las musas, Orfeo… todos ellos portadores de estos instrumentos de cuerda, se ven envueltos en un mundo de melodías asociadas a otras artes como la escritura o la poesía. Alguno de los músicos o principiantes que tocaban estos instrumentos dejaron constancia de su actividad. En una casa, se ha encontrado un grafito con el término «auleta» en griego (*CIL* IV.5217). En el balcón de otra casa pompeyana que se abría sobre la Vía de la Abundancia, una mujer que tocaba la tibia aceptaba, con rabia, que el ganador de una competición musical en la que quizás ella misma había participado fuese Talo. El grafito hace referencia a la cítara de Apolo y dice lo siguiente:

{H} Omnes nego deos vinca(t) vinca(t) pantorgana Tal(us)
cit(h)ar(o)edus cantat Apol(l)o tibicina nempe ego
Came(l)o(p)ardus (h)abet cor ut Achil(l)es ob clarrita(tem)
Sum rabid(a) ia(m) Volcanus em medicina est

«No reconozco la victoria a los demás. Que gane Talo, que gane el concurso musical. / Apolo el citharode canta. Seguro que soy tibicina. / La jirafa tiene un corazón como el de Aquiles debido a su carácter distintivo. / Estoy furiosa. Mira ahora. Vulcano es la cura» (*CIL* IV.8873).

Si nos centramos en el mundo de la percusión, los crótalos —*cymbala*— son uno de los instrumentos más numerosos hallados en el registro arqueológico. Representados por doquier en pintura y en escultura, formaban parte de la esfera divina y mitológica y del ámbito religioso. Normalmente estaban relacionados con el culto a Dionisos, y en la decoración de muchas casas pompeyanas aparecen como un elemento asociado a este dios. Por su parte, el *sistrum*, otro instrumento de percusión, de metal y parecido a un sonajero, estaba asociado al culto a Isis. Los sistros tenían diversas decoraciones y eran muy manejables, lo que permitía que los sacerdotes y los fieles devotos los utilizaran en las celebraciones y procesiones a la diosa. Algunos portaban estos objetos como símbolo de su identidad religiosa, tal como muestran muchas pinturas (no olvidemos que incluso la diosa Isis aparece con este instrumento musical en la mano, en la estatua que hemos visto al visitar su santuario).

Asociados a los principales complejos termales de la ciudad, se han encontrado también una serie de discos metálicos que tienen un carácter sonoro o musical. Situados en espacios abiertos, estos instrumentos serían utilizados a modo de gong para llamar la atención de los asistentes o indicar el inicio y finalización de ciertas actividades o turnos de acceso.

Podríamos continuar enumerando objetos e instrumentos utilizados en el ámbito doméstico, religioso o lúdico para producir sonidos, desde conchas marinas hasta las propias panderetas, pero cerraremos este capítulo con los famosos *tintinnabula*, que eran objetos metálicos de los que colgaban otras prolongaciones menores que producían sonidos con el movimiento del viento o la brisa, y que incluso podrían haberse utilizado a modo de timbre o llamador. Muchos de los grandes falos o figuras en bronce, de los que cuelgan otros falos menores, han sido

interpretados como tales, y se cree que podrían haber estado colgados en la entrada de negocios u otros edificios. En estos casos, serían utilizados como llamadores para captar la atención de propietarios y trabajadores, y su sonido con el movimiento del viento tendría un componente de protección simbólica.

EN LA CASA ROMANA

69

Fauces, fachadas y seguridad

Calco en yeso de un perro, procedente de la Casa de Orfeo.

El objeto que observamos sobre estas líneas es quizá uno de los más representativos para hablar de seguridad en la entrada de las casas pompeyanas. Se trata del calco de un perro encontrado el 20 de noviembre de 1874, encadenado en el ingreso de la Casa de Orfeo (VI.14.20), que pronto acaparó la atención por su dramática apariencia, capturando los últimos segundos de vida del animal guardián de la vivienda. Junto a cerraduras y portones, dotaba a la fachada de la casa de un carácter de seguridad y tranquilidad en su entrada y su entorno inmediato: las fachadas. Si prestamos atención cuando paseamos por Pompeya, el primer elemento visible a lo largo de sus infinitas avenidas son las fachadas de casas y edificios. Los distintos grados de conservación de las estructuras nos permiten imaginar cómo se verían, desde fuera, estas grandes mansiones.

FACHADAS CON MÚLTIPLES ACCESOS

Si recorremos la Vía de la Abundancia u otras avenidas principales, podemos observar que estaban salpicadas de negocios de todo tipo que flanqueaban la monumental entrada a las casas. Aunque algunas mansiones destacan por una simetría arquitectónica absoluta, la partición de parcelas y viviendas llevó en algunos casos a adaptar el espacio a través de alternativas arquitectónicas. Este contraste es visible en las callejuelas del centro de la ciudad. Si caminamos hacia las calles laterales o traseras y recorremos los callejones, observaremos una realidad muy distinta. Entradas menos monumentales y secundarias —en muchas ocasiones, sin negocios a sus lados— permiten acceder a viviendas menores o a otras zonas de las grandes mansiones.

Echemos un vistazo a lo que podría ser una fachada pompeyana estándar. En su planta baja, se abrirían negocios, escaleras a plantas superiores, entradas monumentales y accesos secundarios. Al igual que podemos observar hoy en día en ciudades como Herculano u Ostia, la mayoría de estas casas tendrían al menos un primer piso, si no más. El nivel de destrucción al que se vio sometida Pompeya durante la erupción y tras la misma nos ha dejado restos de casas parcialmente conservadas. Esta visión de la arquitectura doméstica romana, sin embargo, podemos completarla si visitamos, por ejemplo, la vecina Herculano. Allí, las primeras plantas o incluso las segundas plantas de los edificios son más comunes, y es posible comprender mejor que en

una misma casa, podrían habitar distintas familias u organizarse distintos apartamentos. El acceso a estos pisos superiores podía realizarse desde la propia calle, a través de escaleras que comunicaban directamente con la planta superior, o desde el interior de las casas. Cuando el acceso a las plantas superiores se realizaba desde la calle, debemos suponer que la propiedad o uso de esos espacios era distinto al de la unidad familiar o al de la casa sobre la que se situaban. Las escaleras localizadas en el interior de los edificios se encontraban en el atrio o en alguna habitación cercana a la entrada, además de en la zona trasera del peristilo. Si hoy en día visitas la Casa de los Ceii (I.6.15) o la Casa de los Amantes (I.10.11), podrás observar cómo se organizaba el acceso a las plantas superiores.

La constante presencia de negocios, puertas y escaleras en las fachadas conllevó la ausencia de grandes ventanales al exterior. Esto se debe, como veremos a continuación, a que la configuración arquitectónica de la casa giraba en torno a espacios distribuidores principales que permitían la ventilación e iluminación de la vivienda: el atrio y el peristilo. Solo algunas pequeñas ventanas, localizadas a un nivel lo suficientemente alto para evitar robos, permitían la ventilación de espacios o la captación de luz en fachadas laterales o secundarias. Algunas casas, como la de Menandro, tendrían bancos corridos junto a la entrada, donde los visitantes podrían esperar a ser recibidos, mientras que otras poseían entradas monumentales, abiertas directamente sobre la calle e incluso sobre una plataforma, para hacerlas más impresionantes. El nivel económico de la familia influyó en el tipo de entrada que poseían. Algunas casas, como la famosa mansión de los Ceii, poseían un gran portón que se abría hacia un lado; otras, como la de Julio Polibio, tenían una puerta de doble hoja. Las improntas de la madera llevaron a algunos arqueólogos a realizar moldes desde el siglo XVIII, lo que nos ha permitido observar el cierre completo de las puertas, su decoración mediante apliques metálicos e incluso cómo se cerraban y aseguraban negocios y tabernas a través de tablones o listones de madera.

DE PUERTAS ADENTRO

Las entradas pompeyanas estaban principalmente flanqueadas por dos pilares monumentales entre los que se situaba el vano. Este esquema podía variar en función del diseño arquitectónico. Algunas casas poseían dos puertas o una especie de receso en la propia entrada, como

la Casa de los Vettii o la de Paquius Proculus. Otras, poseían una puerta principal frontal y otra lateral secundaria, que permitirían un uso u otro dependiendo del momento del día o del carácter de los visitantes. Una potente cerradura serviría para garantizar el cierre, que, normalmente, era reforzado por la parte interna con tablones horizontales de madera e incluso atranques. Un ejemplo de este tipo de seguridad lo encontramos en una de las entradas de la Casa del Efebo, que estaba cerrada y atrancada en el momento de la erupción. El cierre completo y asegurado durante la noche, o cuando la vivienda estaba vacía, permitiría dotar de seguridad al edificio. Algunas de las casas incluso poseían rejas metálicas que cubrían ciertas oquedades en atrios y patios abiertos, hecho que demuestra hasta qué punto la seguridad de sus pertenencias era un aspecto de importancia para los inquilinos. Como podemos ver, las costumbres de época romana nos recuerdan una vez más al mundo contemporáneo.

De día, con las puertas abiertas, la entrada a la casa o *fauces* era el espacio donde se recibía a los visitantes. Desde allí se podía observar el escaparate decorativo que constituía el interior de cada mansión, que no era sino un reflejo del poderío económico y del nivel social de sus propietarios. Hasta tal punto era así que muchas mansiones colocaban las grandes estatuas o fuentes de sus patios traseros en posición axial respecto a la entrada. Otras decoraban sus accesos de manera vistosa a través de ricas alfombras musivas o mosaicos con imágenes decorativas. El acceso a la vivienda —de día, pero también de noche— lo garantizaba un esclavo, el *ostiarius* o *ianitor*. La arqueología ha querido identificar algunas de las estancias que se abren junto a las entradas de las casas como las pequeñas habitaciones donde estos esclavos residían e incluso dormían. Cuando estos habitáculos no han sido hallados, se cree que ocuparían el pasillo de acceso, la propia entrada o alguna estancia cercana.

A los elementos estructurales que brindaban seguridad al mundo doméstico, algunos propietarios añadieron el de los perros de manera simbólica, ya que no todos tenían una mascota que protegiera la casa ante extraños visitantes. Algunos decidieron, a modo de aviso, incluir emblemas con los guardianes de la vivienda. Así podemos contemplarlo en el mosaico de la Casa del Poeta Trágico, cuyo mensaje amedrentaría a quienes quisieran robar o adentrarse sin permiso en la vivienda, advirtiendo de la posible presencia de perros guardianes en la mansión o simplemente como mensaje disuasorio. En cualquier caso, aún habría otro elemento que garantizaría la seguridad de la vivienda: el de la

protección de los dioses. El espacio arquitectónico, al igual que sus habitantes, necesitaba de rutinas y rituales que garantizaran el buen augurio de los dioses y su protección.

Gracias a los grafitos, en los que se advierte sobre hurtos y ladrones en Pompeya, podremos comprenderlo mejor. En la Casa de Cosme y Edidia (V.3.9), un grafito parcialmente conservado dice lo siguiente:

Fur cave
SIQ
«Cuidado con los ladrones…» (*CIL* IV.6701).
En la casa V.5.2, un grafito señala:
Fures faras, frugi intro
«Ladrones fuera, personas honestas dentro» (*CIL* IV.4278).

Estos aspectos, que iremos revisitando en los capítulos siguientes, constituían un componente ideológico primordial en las unidades domésticas romanas. Aunque existió un conjunto de costumbres que podríamos denominar como vivir «a la romana», en la práctica hubo tantos tipos de casas como familias que vivieron en ellas. Cada una era la plasmación física del núcleo familiar que las habitaba. En los siguientes capítulos, visitaremos la reconstrucción de la casa pompeyana que los historiadores y arqueólogos han creado, y las múltiples maneras de habitar esos espacios en Pompeya.

70

La vida en torno al atrio

Mesa de mármol en el atrio de la Casa de Marco Lucrecio Frontón.

DE LA «CASA POMPEYANA» A LA CASA ROMANA

Desde el siglo XVIII, historiadores y arqueólogos crearon y perpetuaron un modelo ficticio de casa romana, o casa pompeyana. Este modelo se estableció aplicando las nociones de autores clásicos como Vitruvio a

los restos excavados en Pompeya, una práctica que ha sido calificada por algunos de «arqueología filológica», esto es, basada en identificar a partir de términos latinos cualquier tipo de evidencia arqueológica, incluso aplicando analogías modernas. Así, se difundió una práctica basada en la aplicación del modelo de casa pompeyana —y de sus partes identificadas a través de términos en latín— como medida ante el análisis de cualquier espacio doméstico excavado en el mundo romano. En las últimas tres décadas, nuevos estudios han demostrado que la realidad era bastante más compleja: no existía un único modelo de casa romana, sino muchas maneras de construir un espacio y de habitarlo.

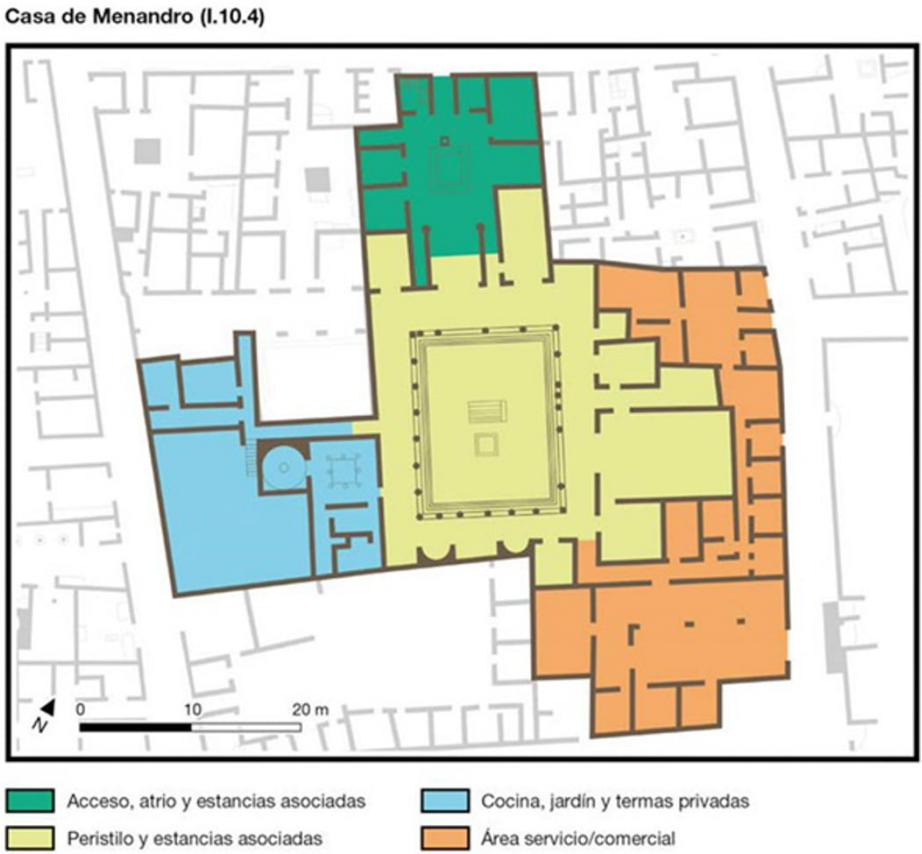
El famoso modelo de casa pompeyana creado en siglos pasados giraba en torno al atrio, uno de los espacios principales de estas mansiones. Aunque lo cierto es que no todas las casas de Pompeya tenían un atrio. En las que sí existía, era el espacio distribuidor en torno al cual se abrían el resto de las estancias y se organizaba la vida doméstica. En su origen, el atrio era el centro neurálgico de cualquier unidad familiar, y allí y en sus espacios adyacentes se comía, se dormía y se realizaban muchas otras actividades cotidianas. Con el paso del tiempo, el modelo arquitectónico cambió y los espacios fueron configurándose de manera diversa, pero ese espacio distribuidor inicial permaneció en la arquitectura de la casa romana.

Las casas que seguían el modelo del atrio pertenecían a familias pudientes e influyentes que habían creado una clientela económica, comercial y política a través de sus distintas actividades. Era en este lugar donde el propietario recibiría a sus clientes, y por tanto se trataba de uno de los espacios más vistosos y decorados de las mansiones pompeyanas. Muchas de estas casas tendrían sus puertas abiertas en algunos momentos del día, por lo que el atrio era como una carta de presentación para todo aquel que observara la casa desde la calle. A este espacio se accedía a través de la entrada (*fauces*) y un estrecho pasillo (*vestibulum*), y en este lugar pudieron tener lugar actividades como la *salutatio* cada mañana o encuentros que permitían estrechar lazos, pedir o realizar favores, o llevar a cabo intercambios. Estas actividades, como veremos en los siguientes capítulos, también podían realizarse en otros espacios de la vivienda.

MIL MANERAS DE VIVIR EN LA ANTIGUA ROMA

Aun así, tal como hemos indicado, no todas las casas tenían un atrio. Muchas familias vivían en propiedades más pequeñas, en sus negocios e

incluso en apartamentos situados en las primeras plantas de los edificios, como se ha evidenciado en la vecina Herculano y en Ostia, donde muchos de sus habitantes vivían en *insulae* o bloques de apartamentos.



Pero si nos centramos en las mansiones que sí poseían atrio, observamos que la arqueología ha evidenciado distintas variantes en las casas pompeyanas. Siguiendo su configuración arquitectónica, la cubrición del espacio y la presencia o no de columnas, con un espacio abierto (*compluvium*) y una recogida central de aguas (*impluvium*), los distintos tipos de atrio, según Vitruvio en su obra *De architectura* (6.3), podían ser el atrio toscano, el corintio, el tetrástilo, el displuviado y el testudinado.

Además, y más allá de los elementos estructurales que nos permiten

identificarlos, su decoración variaba en función de los gustos personales y del nivel económico de sus propietarios. Como resultado de ello, había tantos atrios como familias que los habitaban. Uno de los objetos indispensables en la mayoría de las casas pompeyanas era una mesa de mármol o piedra —conocida como *cartibulum*— en la que se expondrían varios objetos que reflejaban el estatus familiar. Estas mesas estaban situadas normalmente en uno de los extremos del *impluvium*, en perfecto eje visual con otros espacios de la casa, y su decoración podía incluir animales fantásticos como grifos, garras o simples motivos geométricos, como vemos en el objeto que encabeza este capítulo. Además, podían tener varias formas (cuadrada u ovalada, por ejemplo) y su presencia continua demuestra la importancia que tenían en los hogares pompeyanos.

En el atrio de las casas más elegantes también podemos encontrar brocales de pozos exquisitamente decorados, e incluso *arcae ferratae* (arcones de madera forrados de hierro). En la Casa de los Vettii, por ejemplo, se hallaron dos de estos arcones, a modo de cajas fuertes y perfectamente sellados, que servían para depositar la riqueza familiar y para hacer gala del poderío económico ante cualquiera que visitase la casa. Además, muchos de estos espacios contenían, en alguno de sus extremos, un larario o altar para el culto a los dioses lares.

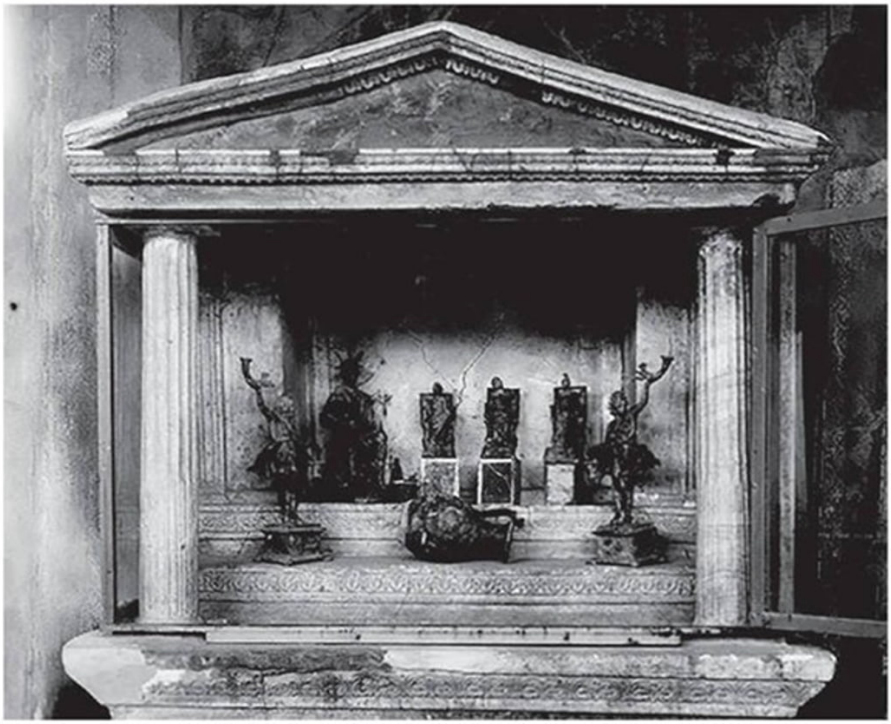
Como sucede en la actualidad, no existía una manera única de estructurar y decorar estos espacios. Algunos afortunados empresarios quisieron dejar constancia en los mosaicos del atrio del negocio que les había catapultado a la riqueza económica, como hemos visto en el caso del famoso productor de *garum*, Umbricio Escauro. Otros, como el propietario de la Casa de Sirico (VII.1.47), decidieron dejar un mensaje de bienvenida en el *vestibulum* que conducía al atrio, sobre un mosaico que decía: «*SALVE LVCRV[M]*» (Bienvenida, ganancia). En algunos casos, como en la mansión de Cecilio Jocundo (V.1.26), en posición simétrica respecto a otra de las estancias de la casa, el *tablinum*, se dispusieron *hermae* o estatuas dedicadas a los propietarios de la mansión y sus antepasados.

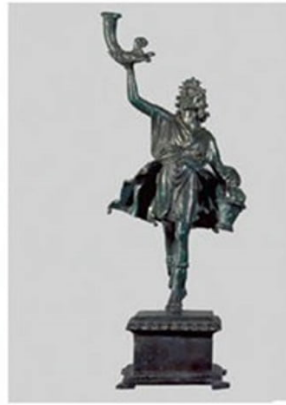
Como centro neurálgico de la casa, en el atrio la afluencia de gente era continua y este espacio acogía distintas funcionalidades dependiendo del momento del día o de la temporada, y de la actividad a la que se dedicara la familia. La excavación de algunas casas ha demostrado que, en el momento de la erupción, muchos de ellos estaban siendo utilizados como lugares de almacenaje de ánforas o cestos, y en algunos incluso se han encontrado telares para la

producción de tejidos.

71

Un espacio para los dioses





Fotografía del larario de la Casa de los Amorcillo Dorados, con las estatuillas encontradas *in situ*, y algunas de las mismas hoy en el Museo de Nápoles.

Otro de los elementos esenciales en la casa romana era el espacio

dedicado a los dioses. El larario o *aedicula larum* solía estar localizado en el atrio, en un lugar visible de la casa, aunque algunos también han sido encontrados en otras zonas, como en los peristilos (jardines traseros porticados) o en las cocinas. Los había de distintos tipos, que iban desde una pintura en la pared a un nicho, un altar o hasta una estructura en forma de templete que evidenciaba su relevancia en la esfera doméstica. Cuando no existía un elemento estructural de la vivienda que conformaba un larario, una estructura de madera solía hacer las veces de altar doméstico, como se ha descubierto en Herculano. Este era el centro de la vida religiosa en las casas pompeyanas.

Los objetos que puedes observar al inicio de este capítulo, encontrados *in situ*, fueron excepcionalmente hallados en un altar monumental situado en uno de los pasillos del peristilo de la Casa de los Amorcillos Dorados (VI.16.7). La estructura de este larario, que imita un templete, ha sido encontrada en versiones similares en los atrios de grandes mansiones como la de Cecilio Jocundo, Obelio Firmo o la casa de Menandro. En su interior aparecieron, en su posición original, seis estatuillas y un recipiente de bronce probablemente asociado a ofrendas y libaciones. En la parte de arriba, Mercurio, Juno, Júpiter y Minerva presidían el espacio, flanqueados por la estatua que representa a la divinidad doméstica o lar.

RITUALES DOMÉSTICOS Y CREENCIAS FAMILIARES

Los dioses lares, tutelares de la casa, eran representados como una pareja de jóvenes danzantes vestidos con túnica corta. Suelen portar un objeto en cada mano: una cornucopia o un vaso ceremonial (*rython*) en una de ellas, y una pátera o un recipiente (*situla*) en la otra. Estos dos dioses solían aparecer junto a otras divinidades asociadas al culto doméstico, tal como demuestra el conjunto de estatuillas que abre este capítulo. Estas eran distintas según la familia y, en algunos casos, estaba incluida una estatuilla que representaba al genio familiar, que era el garante de la salvaguardia del *paterfamilias* y de la continuidad de su linaje. Este genio se representaba como un hombre togado con la cabeza cubierta, y a veces aparecía junto a la diosa Juno. Además de la Tríada Capitolina que observamos en el larario que mostramos en este capítulo, otras divinidades como Fortuna, Hércules, Diana o Apolo fueron las más frecuentes en estos lugares de culto. Así, cada hogar iba acogiendo a distintas divinidades en sus altares personales, allí

depositadas por los miembros de la familia. Este culto familiar, que se transmitía de generación en generación, incluía inicialmente a los penates, los dioses protectores del *penus* o despensa del hogar, pero con el tiempo —en el sentido amplio de la palabra— pasaron a designar a las divinidades a las que se rendía culto en el ámbito privado.

Cuando estos lararios eran pintados, como observamos en muchas viviendas pompeyanas, el tamaño de las figuras indicaba su importancia. Engalanados con guirnaldas y detalles únicos, la mayoría de estos lararios pintados —si no todos— contienen, al menos, una serpiente que representa al *agathodaimon*, o espíritu noble que garantizaría la protección y abundancia del hogar y el amparo de quienes lo habitaban. Carecemos de información específica sobre las ofrendas y cultos que a diario se practicaban en estos espacios domésticos. Sin embargo, gracias a las fuentes clásicas sabemos con certeza que, en fechas señaladas, como el comienzo del mes, los aniversarios o los nacimientos y bodas, el *paterfamilias* llevaba a cabo rituales y ofrendas concretas que, a veces, incluían sacrificios. Los autores latinos nos indican que los dioses recibían vino, miel, harina, leche y cereales. Los penates, por su parte, recibían *mola salsa*, una mezcla de sal y levadura. Las pinturas también nos muestran huevos, piñones e incluso restos de animales como parte de estos rituales. Se cree que los sacrificios animales serían realizados en las cocinas y en sus lararios, mientras que algunos pequeños objetos sustitutorios de los mismos podrían ser depositados en los lararios del atrio, los jardines o el peristilo. Asimismo, en algunas habitaciones se han encontrado guardados en armarios restos de estatuillas de dioses, asociados a las divinidades cubiculares que menciona Suetonio (*Aug.* 7; *Dom.* 17).

El *paterfamilias* era considerado el cabeza de la familia y el protector de las tradiciones familiares de los antepasados, es decir, de la *gens*. En estas fechas señaladas, el ritual estaría acompañado de incienso, velas, música y algunas prácticas establecidas. El rito ordinario consistía en realizar libaciones de perfumes y líquidos y de algunas partes de los alimentos cocinados sobre el fuego, a modo de ofrenda a los dioses. Las excavaciones han revelado numerosos recipientes y platos cerámicos (*sigillatae patellae*) en estos altares domésticos, todavía con restos de ofrendas.

Finalmente, un elemento fundamental asociado a la esfera del culto doméstico era el recuerdo de los antepasados, a veces incluidos en espacios específicos de la casa. Especialmente desde finales de la época republicana, cuando un familiar fallecía pasaba a formar parte de los

dioses manes. Estos no eran sino las divinidades de los antepasados que, recordados por los vivos, contribuían a mantener su memoria. Sus retratos, conocidos como *imagines maiorum*, localizados en distintas partes de la casa, garantizaban la protección de la familia. Aunque tradicionalmente se han asociado a máscaras en cera realizadas *post mortem*, las fuentes no son tan claras y la evidencia pompeyana nos ha dejado algún ejemplo que permite observar una realidad distinta. En un altar del peristilo de la Casa de Menandro se encontraron restos de bustos que, en cera o en madera, podrían estar representando a estos antepasados. Quizá había mil maneras de guardar memoria a los antepasados, eligiendo cada familia cómo recordar a sus seres queridos y mantenerlos en la memoria de sus hogares.

72

Reuniones en el tablinum

Retrato de Terencio Neo y su esposa, procedente de la casa homónima.

Tradicionalmente, en muchas casas pompeyanas organizadas en torno a un atrio el espacio situado entre este y el peristilo o jardín ha sido denominado como *tablinum*. Autores clásicos como Vitruvio, en su libro *De architectura* (6.5.2), consideran este espacio con un carácter público, reservado a invitados y a funciones específicas. Plinio, por su parte, resaltaba el carácter privilegiado y de recepción de esta estancia

de la casa, a veces «(…) llena de libros y registros de episodios importantes de la vida política [de la ciudad y del cabeza de familia]» (*Nat.* 35.2.7).

Las excavaciones de Pompeya, una vez más, han demostrado que la realidad era más diversa de lo poco que podemos intuir a través de las fuentes, ya que estos espacios a veces estaban ubicados en otras partes del atrio o eran de dimensiones distintas. En algunos casos, la separación entre el atrio y el *tablinum* era mínima, y esta podía lograrse a través de celosías de madera o cortinas que crearían un espacio independiente y separado del atrio. Un ejemplo de este tipo lo encontramos en la vecina ciudad de Herculano, donde la celosía, aunque carbonizada, se ha conservado perfectamente. Otras grandes mansiones decidieron sacrificar este espacio y comunicar de forma directa el atrio con el peristilo, como sucede en la Casa de los Vettii, que adaptó su planta al espacio disponible, potenciando la monumentalidad de esta vivienda.

INVITADOS EN EL DESPACHO

La decoración del *tablinum* era exquisita y resaltaba el estatus que el dueño pretendía transmitir. No olvidemos que era aquí donde recibiría a clientes o invitados en un ambiente más privado, retirado del atrio. Sin embargo, al igual que con el resto de las estancias de la casa, las funciones del *tablinum* pudieron ser múltiples, tal como ha demostrado la arqueología. En el *tablinum* de la Casa de Menandro se hallaron restos de dos lechos, mientras que en otras casas pompeyanas se encontraron muebles de almacenaje, cestas con recipientes cerámicos o elementos de vajilla asociados a banquetes, y otras evidencias de la práctica de actividades cotidianas.

Sea como sea, una de las funciones tradicionalmente atribuidas a este espacio ha sido, siguiendo las palabras de Plinio (*Nat.* 35.2.7), la de archivo o despacho. Un fresco procedente del *tablinum* de los Praedia de Julia Félix, hoy en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 8958), nos da más pistas sobre las posibles funciones predominantes de estos espacios. La pintura muestra dos baldas de estanterías sobre las que hay varios objetos. La de abajo contiene tablillas, rótulos y documentos, dos *styla* y un tintero, mientras que la de arriba muestra una bolsa de dinero, entre dos montones de monedas. Aun así, cabe destacar que los restos hallados en muebles y estanterías de *tablina* apuntan a múltiples funciones excepto a la de archivo. Normalmente,

las colecciones de tablillas y documentos han sido hallados en habitaciones de almacenaje o en pisos superiores. ¿Estaban estos documentos guardados cuidadosamente en otras estancias de la casa y eran traídos en ocasiones específicas para discutir sobre temas concretos con algunos visitantes?

Lo cierto es que la decoración de algunas mansiones pompeyanas muestra a sus propietarios como conocedores de la cultura y de la tradición, sosteniendo algunos de los objetos y documentos que tradicionalmente hemos atribuido a las funciones del *tablinum*. Así podemos verlo en la pintura que abre este capítulo, procedente de la Casa de Terencio Neo (VII.2.6). En uno de los lugares más visibles de esta vivienda, en el *tablinum*, esta pintura presenta a una pareja, muy probablemente los propietarios, que observa atentamente al visitante. La mujer sostiene un conjunto de tablillas y un *stylus*, mientras que el hombre sostiene un *rotulus*. Ambos se muestran como una pareja culta que participa en la vida pública de la ciudad. Sabemos que sus ingresos económicos provenían de la producción y venta de pan en el local contiguo, comunicado con su vivienda. ¿Era esta una pintura que recordaba cómo el trabajo había catapultado a esta pareja a formar parte de la élite pompeyana?

La importancia que la cultura y la literatura tuvieron entre la élite de la ciudad es visible en otro *tablinum*, esta vez en la Casa del Cenáculo (V.2.h). Allí, dos medallones con jóvenes que sostienen rótulos y llevan una corona de laurel recuerdan al visitante el carácter predominante que este espacio pudo tener y el nivel cultural de la familia. Curiosamente, en uno de los rótulos se puede leer *Homerus* (en alusión a Homero, el poeta griego), mientras que en el otro se lee *Plato* (en alusión a Platón). La elección de ciertos temas decorativos del *tablinum* y su relación con el mundo de la cultura y el negocio nos permiten imaginar cómo habría sido una reunión con el propietario de una casa pompeyana. El acceso a la cultura y a los negocios siempre ha sido símbolo de un capital abundante. Y el capital, económico e intelectual, ya en época romana, estaba asociado al estatus. Esto nos lleva a la importancia que la escritura y la literatura tuvieron en la sociedad romana, aspecto que trataremos en el siguiente capítulo.

73

Escritura, literatura y cultura

Escena de *tablinum* con tablilla, rollo de papiro, raspador, *stylus* y tintero.

El objeto que inicia este capítulo, relacionado con los ejemplos presentados en el anterior, muestra la importancia que la escritura, la cultura y la literatura tuvieron para la élite pompeyana. Como hemos visto, tradicionalmente en el *tablinum* es donde se han localizado estas actividades, al menos a juzgar por algunos motivos recurrentes en la iconografía utilizada en estos espacios en algunas casas pompeyanas. Por ello, en nuestra historia de Pompeya nos pararemos a reflexionar sobre la escritura, la literatura y la cultura que tan presente estuvo en este y en otros espacios de la casa romana. Si te fijas en la imagen que abre este capítulo, podemos identificar, de izquierda a derecha: una espátula o raspador, que se utilizaba con las tablillas de cera; un tríptico

con tres tablillas de cera; dos tinteros y un *stylus*, y, finalmente, un rollo de papiro con algunas líneas visibles. En su interior, un poema adaptado al rollo de papiro abierto dice:

Qvisqvis amat valeat, pereat qvi nescit amare,
Bis tanto pereat qvisqvis amare votat.
Felices adeas, maneas o Martia, si te
Vidi, dvm nobis, maxima cvra, placet.

«¡Salud a quien ama! ¡Que se muera quien no sabe amar! ¡Que se muera doblemente quien prohíbe amar! Somos felices. Ven y quédate, Marcia, una vez que te vi. Nos gusta recibir largos cariños» (*CIL* IV.1173).

Este objeto, conservado en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nos muestra muy bien los tipos de escritura que podríamos encontrar en los archivos de Pompeya. De hecho, son los mismos que hemos visto en el capitulo anterior.

DOS MANERAS DE ESCRIBIR EN LA ANTIGUA ROMA

La parte de la izquierda, con las tablillas y la espátula, representa principalmente el mundo legal y de los negocios (este tipo de actividades solían registrarse en tablillas de madera). Aunque hoy en día están carbonizadas, sabemos que estas tablillas eran cuadradas o rectangulares y que normalmente estaban hechas de madera de pino o de otras variedades. En su parte central, se aplicaba una capa de cera sobre la que se escribía con una especie de punzón metálico o *stylus*. Las tablillas de madera podían agruparse de dos en dos (dípticos), de tres en tres (trípticos) o formar un *codex* que contenía numerosas tablillas. Al tratarse de documentación legal o relativa al mundo de los negocios, una vez finalizada la transacción o el registro las tablillas eran cerradas con una cubierta de madera y finalmente selladas. Se cree que una especie de resumen en tinta negra, en la parte externa, al final del documento, indicaba los contenidos de las tablillas en cuestión. La importancia de mostrar que se tenía acceso a este tipo de negocios y a su registro queda patente en las numerosas pinturas pompeyanas que se han encontrado. Estas tablillas eran las que mostraba la esposa de Terencio Neo en el capítulo anterior. También un famoso medallón del Museo de Nápoles nos muestra a una mujer que sostiene una tablilla en

su mano izquierda, mientras que, con la derecha, apoya un *stylus* es sus labios. Su mirada directa al espectador, su belleza y su pose han llevado a identificarla, tradicionalmente, como Safo, la poetisa de Lesbos. Como ya hemos visto, Pompeya nos ha legado también una rica colección de estas tablillas en la Casa de Lucio Cecilio Jocundo. A nivel más personal, estas tablillas también eran utilizadas para hacer tratos, préstamos y otros intercambios entre particulares. Dos tablillas halladas en los baños de la palestra indican que Poppaea Note había recibido dinero prestado de Dicidia Margaris, dejando como aval la posesión de dos esclavos (*CIL* IV.3340.155). No olvidemos que su uso no estaba estrictamente ligado al mundo legal o de los negocios: en estas tablillas podrían incluso practicar ejercicios los estudiantes o incluso podían utilizarse para mantener correspondencia, como han demostrado otros ejemplos del mundo romano.

Pasemos ahora a la otra mitad de la pintura que abre este capítulo. En su parte central y derecha vemos dos tinteros, un *stylus* y un rollo de papiro semiabierto. Esta escena nos muestra el otro método de escritura utilizado en Pompeya en el momento de la erupción, que se usaba sobre todo para la literatura y la correspondencia personal. Sobre el papiro, originalmente proveniente de Egipto, se escribía con un junco (*calamus*) o con un punzón de metal con el que también se podía aplicar tinta negra (*atramentum*). Una vez escrito, el papiro era enrollado y los *rotuli* eran almacenados. Las cartas y otros documentos oficiales eran sellados con cera a modo de garantía, de manera similar al lacrado que pervive hoy en día. Conocemos la existencia de estos papiros en Pompeya gracias, sobre todo, a la decoración de las casas. Es en Herculano donde ha sobrevivido la mayor colección privada jamás hallada en el mundo romano, como ya hemos visto en algunos capítulos anteriores. Allí, a las afueras de la ciudad, en la villa de Lucio Calpurnio Pisón Cesonino se hallaron unos mil ochocientos rollos de papiro que hoy en día siguen siendo descifrados. Aunque algunos están escritos en latín, la mayoría están escritos en griego y contienen principalmente obras del filósofo epicúreo Filodemo de Gadara. Debemos recordar que las obras de carácter griego eran muy apreciadas por gran parte de la sociedad romana, que hacía uso de la poesía, la tragedia, la comedia y la filosofía griegas en todos sus territorios. El poeta Horacio recordaba que «La Grecia conquistada conquistó al salvaje vencedor e introdujo las artes en el agreste Lacio» (*Ep*. 2.1.156 − 157). Esta admiración por la cultura griega la observamos también en Pompeya. Como hemos indicado anteriormente, en los dos retratos de jóvenes con rollos de papiros de la

Casa del Cenáculo (V.2.h) se pueden leer los nombres de los autores, Homero y Platón.

Los autores griegos inspiraron a grandes poetas romanos como Virgilio, un autor que dejó una profunda huella en el mundo romano, como hemos podido comprobar en los numerosos grafitos encontrados en Pompeya, que recuerdan las obras de este autor y citan algunos de sus versos. La mayoría de ellos (unos cincuenta) aluden a la *Eneida*, aunque también han sido halladas algunas referencias a las *Églogas* y las *Geórgicas*. Ambas obras de Virgilio fueron inspiradas por autores griegos. Tal era la presencia de la cultura griega en el imaginario romano que sus mitos pasaron a formar parte de la decoración de las casas pompeyanas, desde la guerra de Troya hasta Alejandro Magno, pasando por el dramaturgo ateniense Menandro o el filósofo Pítaco de Mitilene. Todos los personajes de la cultura griega fueron los grandes protagonistas del imaginario colectivo romano, y los habitantes de Pompeya convivieron con ellos a través de su presencia en mosaicos, esculturas y pinturas, tanto en el ámbito público como en el privado.

74

Educación y enseñanza

Escena de escuela y de castigo en el foro, procedente de los *praedia* de Julia Félix.

[…] Como el campo, aunque fértil, no puede dar fruto sin que sea cultivado, así [sucede con] el alma sin el estudio (Cic. *Tusc*. 2.5.13).

LOS ESPACIOS DE LA EDUCACIÓN

El fragmento de fresco que presentamos en este capítulo pertenece al friso con escenas cotidianas del foro de Pompeya, procedente del atrio de entrada al complejo residencial de Julia Félix. Si lo observamos con atención, en la parte de la derecha, entre las columnas del foro, identificamos una escena de castigo donde un joven está siendo azotado. La parte de la izquierda, por el contrario, la componen tres figuras sentadas, con una tablilla o rollo abierto, y tres personas detrás, una de las cuales también sostiene una tablilla o rollo. Tradicionalmente, esta escena ha sido interpretada como una lección de escuela en el ámbito público, en el que se ve un castigo aplicado a un alumno. La educación, en la sociedad romana, era un tema relevante cuya importancia veremos a continuación.

En Pompeya se han identificado tanto espacios de educación públicos, donde podríamos encuadrar esta escena de la clase llevada a cabo en el foro de la ciudad, como lecciones privadas a domicilio. Normalmente, los niños comenzaban a ir a clase en torno a los siete años. De forma excepcional, si la familia se lo podía permitir, los pequeños habrían recibido ya educación en casa a través de un profesor particular. El único identificado hasta la fecha en Pompeya es Julio Heleno, que era el maestro de los hijos del propietario de la Casa de las Bodas de Plata, atribuida por algunos a Lucio Albucio Celso.

Con esta edad, los niños llevarían una *bulla* y las niñas una *bullula*, unos collares o colgantes con una especie de amuleto circular que los más pequeños de la casa portaban, a modo de protección, desde poco después de nacer hasta la pubertad. Sería el equivalente a las medallas o amuletos que llevamos hoy en día, y podían estar realizados en distintos materiales. Según Plinio «el Viejo» (*Nat.* 33.4), los niños de las familias más ricas portaban uno de oro —curiosamente, uno de estos objetos, realizado en oro, fue hallado en la Casa de Menandro, que como ya sabemos era una de las mansiones más lujosas de la ciudad—. Si se trataba de familias con menos recursos, los niños tendrían que conformase con un amuleto de cuero u otro material menos noble, y en el caso de las niñas se cree que podían haberse utilizado colgantes con una pequeña piedra preciosa.

Los niños que recibieron educación en Pompeya, por tanto, portaban su pequeño amuleto protector en todo momento, ya fuera cuando acudían a la escuela o cuando recibían clases en casa. Para acudir a la escuela, sin embargo, y siempre que la familia tuviera suficiente capacidad económica, el niño iría acompañado de algunos de sus esclavos (tal vez alguna de las figuras que aparecen detrás de los

alumnos son esclavos de algunos de los niños). Sea como sea, la escena pintada en el foro de Pompeya adquiere un carácter más real y nos aporta otro tipo de información si tenemos en cuenta dos grafitos provenientes de la palestra de Pompeya, junto al anfiteatro. En uno de sus pórticos, se ha identificado otro lugar que sirvió como escuela, y en una de sus columnas podía leerse:

qui mihi docendi
dederit mercedem
abeat quod
petit a superis
«Que quien me haya pagado el precio de las clases obtenga lo que busca de los dioses» (*CIL* IV.8562).

Junto a este grafito, se encuentra otro que muestra la lista de alumnos que habían pagado por las clases (*CIL* IV.8565). Entre los nombres, encontramos como alumnos que han pagado a Atilio, Albano, Acanto y Agathemero o Acathemero.

LECCIONES APRENDIDAS

El aprendizaje de los niños comenzaría de una forma similar a la nuestra, y consistiría en adquirir nociones básicas. En muchas casas pompeyanas, se han hallado inscripciones y grafitos en las paredes a poca altura, lo que demuestra que los niños de la casa hacían ejercicios de memorización o aprendizaje del abecedario latino, siguiendo una práctica muy particular que alterna la primera y última letra del alfabeto:

A X B V C T D S E R F Q G P H O I N K M L

En la casa de Cipius Pamphilus Felix (VII.6.30), cerca del foro de la ciudad, un niño dibujó un alfabeto griego dentro de un cuadrado y en varias columnas, también a poca altura del suelo. No es de extrañar que algunas de las familias adineradas de Pompeya, en un momento determinado, optaran por el griego como parte de la educación privada de sus hijos. Esta era una lengua de carácter culto y diplomático, y sería el equivalente a nuestro inglés o francés actual. Para muchos, el correcto aprendizaje de esta lengua era un valor añadido.

Gran parte del aprendizaje y de los ejercicios se realizarían a través

de tablillas de cera, como atestiguan la pintura que inicia este capítulo y otros ejemplos provenientes de Egipto. En este último caso, que nos permite imaginar también cómo pudieron ser las prácticas en Pompeya, un maestro había hecho copiar varias veces a un alumno la misma frase en griego. De esta forma, aprendería caligrafía como muchos de nosotros lo hicimos cuando fuimos niños. Otra de las nociones básicas que aprendían los más pequeños era contar, sumar y restar. La educación inicial de los niños estaba en manos del *magister*, *ludimagister* o *literator*. En Pompeya, conocemos la identidad de un profesor llamado Sema gracias a un grafito del entorno del foro.

En nuestra historia de Pompeya no profundizaremos más en la educación, pero sí retomaremos, antes de continuar, otra de las escenas de la pintura que abre este capítulo: el castigo a los alumnos. Las fuentes narran cómo los maestros aplicaban castigos severos o daban golpes con la *ferula* o barra con la que enseñaban. Gracias a los autores clásicos, sabemos que se utilizaban cuando el alumno se equivocaba o, de forma más dura, cuando desobedecía. El castigo más severo, denominado *catomidiare*, consistía en fustigar al alumno con la ayuda de dos de sus compañeros, que lo sujetaban. Esta es la escena que encontramos en el fresco de la propiedad de Julia Félix.

Una vez superada la educación elemental, en torno a los once años, se iniciaría la etapa siguiente, a cargo del *grammaticus*. Durante este período se aprenderían gramática, literatura, geografía, historia y nociones básicas de otras disciplinas. Saturnino, Valentino y Verna son los únicos tres *grammaticus* identificados hasta la fecha en inscripciones y grafitos.

Finalmente, en torno a los quince o dieciséis años, el *orator* o *rethor* se encargaría de la educación superior del alumno. La culminación de esta etapa coincide con el paso de la adolescencia a la juventud por parte del estudiante, pasando a vestir la *toga virilis*. En las líneas anteriores, hemos visto cómo pudieron ser la educación básica y la práctica gramatical en Pompeya, de lo cual tenemos pruebas arqueológicas, pero hay autores que han sugerido que, debido al carácter comercial de la ciudad, la enseñanza superior, en manos de un *orator* o *rethor*, pasaría a realizarse en centros mayores como Neápolis o Puteoli.

75

Banquetes en el triclinium

Escena de banquete procedente de la Casa del Triclinio.

Séneca afirmaba que «comer sin un amigo es vivir como los leones o los lobos» (*Ep*. 2.19.10). Estas palabras nos demuestran la importancia que los banquetes tenían en la sociedad romana. El banquete, en latín *convivium*, era un acto social que trascendía al propio individuo y giraba en torno a lo colectivo. Para la élite, estas actividades eran una práctica que estrechaba sus lazos y servía para crear nuevos vínculos. Era tal la importancia que tenían que uno de los espacios de la *domus*, el *triclinium*, estaba reservado, principalmente, a esta función. Aunque dentro del mismo pudieran llevarse a cabo otras actividades a lo largo del día, o dependiendo de la época del año, su arquitectura, decoración y posición dentro de la casa indicaba su importancia.

El origen de esta palabra es griego, y se refiere a la disposición de tres lechos en la estancia. Además de su rica decoración, en la que las pinturas mitológicas o de otros estilos muestran los gustos de los propietarios, la arqueología ha conseguido desvelar las improntas, bien a través del diseño de los pavimentos, bien a través de los restos carbonizados de los lechos o incluso de los encajes en las paredes, de lo que sería el lugar donde se dispondrían los tres lechos. Estos, que casi siempre se colocaban en forma de «U» y eran móviles, también se han encontrado realizados en obra, en lugares exclusivamente destinados a este fin.

UN ESPECTACULAR CONVITE

En la Casa del Efebo, el visitante actual puede observar la reconstrucción que replica (basándose en los restos hallados durante las excavaciones) la estructura de los lechos sobre los que los asistentes se reclinarían durante el banquete. Excavaciones más recientes, como las de las regiones V y IX, han descubierto los restos carbonizados de los lechos en algunas de estas estancias. Si en tu visita a Pompeya tienes tiempo de acudir a la vecina Herculano, allí podrás observar algunas de estas estancias con sus lechos en su disposición original. En otras propiedades pompeyanas, como en los Praedia de Julia Félix o la Casa del Brazalete de Oro, una sala con un *triclinium* de obra y dotado de un ninfeo muestra el alto nivel económico de sus comitentes. En algunos casos, sin embargo, como en el pórtico con ninfeo de la Casa de Octavius Quartio (I.2.2), existía una variante más modesta que consistía

en dos lechos, denominada *biclinium*.

La pintura que abre este capítulo nos permite reflexionar sobre el espacio arquitectónico en el que se realizaban estos banquetes. Una columna, unos adornos textiles y una cornisa nos indican que estamos en un espacio exterior —un jardín— o en una habitación abierta a un peristilo. También podría tratarse de una de las exclusivas estancias dotadas con columnas de mármol en su interior, que servían de escenario arquitectónico para cualquier clase de evento, como la descubierta en la Casa de Meleagro. En nuestra pintura podemos identificar, además, el propio triclinio, cubierto con almohadones y tejidos sobre los que reposan los comensales, y una mesa central de tres patas con distintos recipientes para beber. Dos esclavos, a la derecha y a la izquierda de la escena, sirven durante el banquete. En el centro, un grupo de cinco hombres y mujeres aparecen socializando, comiendo y bebiendo, ajenos a nuestra mirada. Dos inscripciones sobre sus figuras aportan información complementaria: «FACITIS VOBIS SUAVITER EGO CANTO» y «EST ITA VALEAS», que vienen a decir: «Poneos cómodos, voy a cantar», a lo que un hombre responde: «¡Sí, así es, adelante!». Estos banquetes podían ser exclusivamente masculinos, femeninos o mixtos, y en ellos las mujeres también bebían. En estos eventos, tanto la comida como las bebidas eran servidas por esclavos, mientras los propietarios y organizadores, que eran los anfitriones, departían sobre distintos temas y cuestiones y compartían comida y bebida con sus invitados.

Estos banquetes solían estar amenizados con música, y la estancia se preparaba meticulosamente. Los grandes coleccionistas de arte mostrarían sin duda algunas de sus obras más preciadas, y esculturas, adornos y ricas vajillas completarían el espacio y servirían para transmitir el estatus de los anfitriones. Como acto social, el *convivium* era una gran oportunidad para el anfitrión. En estas reuniones abría las puertas de su casa a un selecto grupo de invitados y mostraba no solo su morada, sino su capacidad económica. Sería, guardando las distancias, la ocasión perfecta para llevar a cabo el *networking* actual. De estas celebraciones dependía muchas veces la posición del propietario como miembro de la élite. Muy probablemente, muchos de los negocios en los que participaba o quería participar se cerrarían entre los placeres de la bebida, la comida y la música pompeyanas.

76

Dormir (y otros quehaceres) en el cubiculum

Calco de cama, muebles y objetos encontrados en un *cubiculum* de la Casa del Larario.

Cubiculum es el término con el que se conoce a muchas de las estancias que se abrían al atrio y al peristilo o jardín de una casa

romana. La imagen que podemos ver sobre estas líneas nos muestra la funcionalidad que tradicionalmente ha sido atribuida a estos espacios: la de dormitorio. No obstante, como ya hemos indicado al inicio de esta sección de la casa pompeyana, el carácter de las habitaciones de una vivienda era más bien multifuncional y variopinto. En estos espacios tenían lugar múltiples actividades, que iban desde el descanso y el reposo hasta las pequeñas reuniones, la lectura, el sexo y el aseo personal. De ello ya nos hablaban autores como Varrón y Plinio «el Viejo», y así lo ha demostrado la arqueología a lo largo y ancho de Pompeya.

Independientemente del carácter versátil que estos espacios tenían, muchas estancias presentan una función predominante, visible en su estructura o decoración, con marcadores visuales para la colocación de las camas o del mobiliario o cambios en la decoración del techo. Además de camas, estas habitaciones pudieron acoger armarios, estanterías, mesas o sillas, y servir de pequeños lugares de estudio. En muchos de estos armarios o mesitas se guardarían las joyas, perfumes y objetos que se utilizaban para las rutinas de belleza masculinas y femeninas, así como otros recipientes para el aseo personal que, sin duda, pudo también llevarse a cabo en estas habitaciones. Recordemos que en algunos de los armarios de estas estancias, encontrados en Herculano, se recuperaron incluso estatuillas de dioses asociadas a las divinidades cubiculares o protectoras de estos espacios, mencionadas por Suetonio (*Aug.* 7; *Dom.* 17).

UN ESPACIO PARA EL REPOSO

Gracias a los recesos en sus muros, donde se encajaron las camas, los dormitorios son las estancias funcionales de más fácil identificación en la arqueología pompeyana. El autor Varrón (*L.* 8.32) identificaba tres tipos de camas: las que se utilizaban en banquetes (*lectus triclinarius*); las utilizadas para descansar y dormir (*lectus cubicularius*) y las más sencillas o planas (*lectus grabatus*). La evidencia arqueológica nos ha legado multitud de ejemplos con distinta decoración y medidas, lo que nos indica que, en la práctica, estos lechos se adaptaban al espacio y a la necesidad. Recientes excavaciones en la Casa del Larario, en la región V, de donde proviene el objeto que abre este capítulo, han mostrado que las camas eran incluso ancladas a la pared y calzadas para evitar su movimiento. En estos casos sí que podemos identificar una función predominante de dormitorio en el momento de la erupción. Los calcos

realizados muestran incluso las improntas de lo que debió de ser el colchón y la cubierta del mismo, normalmente reconstruidos a través de los muchos ejemplos que tenemos en pintura. Debajo de la cama, casi dos mil años después, hemos podido incluso recuperar la suela de una sandalia. Estos momentos mágicos que nos regala la arqueología nos permiten reflexionar sobre lo cotidiano del mundo antiguo, al que, a pesar de la distancia temporal, permanecemos ligados.

El reducido tamaño de los *cubicula* respecto a otras habitaciones de la casa los hacía más oscuros y privados. La mayoría de ellos solo estaban iluminados por lucernas, lámparas y candelabros en terracota y bronce. Imaginar las sombras y los juegos de luces que caracterizaban a una casa romana cuando se ponía el sol nos abre a una nueva experiencia sensorial y a otra faceta de la *domus* que no suele tenerse en cuenta. En algunos casos, sin embargo, una pequeña ventana abierta a un patio interior o a la calle permitiría, durante las horas de sol, una iluminación más natural en estas estancias. Su decoración, variopinta, incluía desde imitaciones de mármol, siguiendo el llamado primer estilo, hasta composiciones más complejas en las que se representaban escenas de carácter sexual o escenas mitológicas que respondían a los gustos de los propietarios, todas ellas enmarcadas en otros estilos decorativos que veremos con más detalle en los próximos capítulos.

77

La belleza femenina

Espejo procedente de la Casa de Menandro.

No hay un solo tipo de belleza; que cada una elija la que mejor le siente, consultando primero su propio espejo (Ov. *Ars*. 3.133).

LA BELLEZA SUBJETIVA

Con las palabras que abren este capítulo, Ovidio indicaba lo subjetivo de la belleza femenina y las múltiples formas que esta podía adquirir. Y probablemente, los espejos encontrados en muchísimas residencias pompeyanas son los que mejor ejemplifican esta realidad. Aunque había espejos de cuerpo entero (en latín, *specula totis corporibus paria*), estos no eran muy comunes debido a su elevado precio, de modo que los más utilizados eran los espejos de mano, normalmente circulares o cuadrados y con un mango, y hechos en plata o bronce. Una fina y pulida pátina permitía el reflejo de quien en ellos se miraba, y en la parte posterior solían estar decorados. En nuestro caso, el busto de una mujer con el pelo recogido parece deleitar al espectador, mientras al otro lado una pompeyana estaría peinándose o preparándose antes de comenzar el día. Un fresco procedente de la Villa de los Misterios muestra la escena que nos estamos imaginando.

Como sucede en la actualidad, en el mundo de la belleza femenina los cosméticos, peinados y perfumes formaban parte del día a día en la sociedad romana. Algunos autores, como Séneca, incluso mencionan el ritual que las mujeres debían seguir: después de lavarse, primero debían peinarse y luego maquillarse; tras ello, podían ponerse las joyas y, finalmente, vestirse. En cualquier caso, no podemos olvidar que esta información nos da una imagen sesgada de lo que en realidad fue el mundo de la belleza femenina, ya que proviene de escritores masculinos que, además, pertenecían a la élite romana.

De hecho, entre el lavado y el peinado habría otro tipo de actividades necesarias. La depilación del cuerpo, por ejemplo, se llevaba a cabo con pinzas (*volsellae*) muy parecidas a las actuales. En el caso de las axilas, piernas u otras partes del cuerpo, varias eran las opciones: desde una especie de cera (conocida como *dropax*), hecha a base de resina y brea griega mezclada con aceite, hasta a una crema depilatoria también de origen griego conocida como *psylothrom*, pasando por otros productos como cremas y lociones que han podido ser atestiguados en Pompeya.

PEINADOS Y MAQUILLAJE

El peinado era una de las tareas más laboriosas y refleja las modas de la época, que, al igual que hoy en día, fueron cambiando con el tiempo y que conocemos bastante bien gracias a las descripciones literarias, las

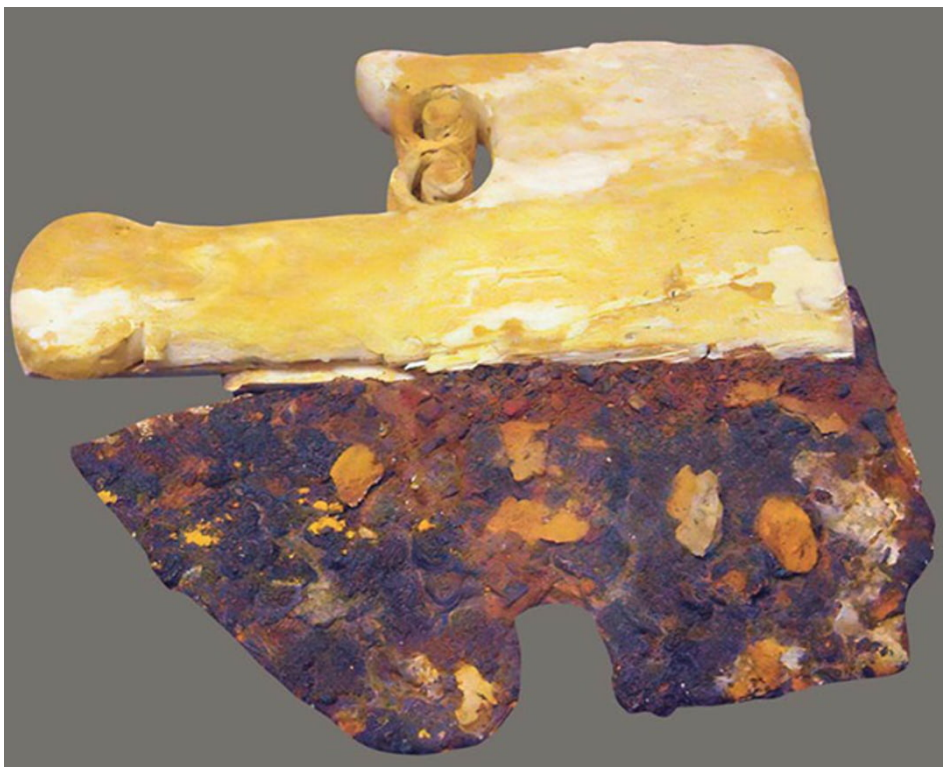
pinturas y las esculturas. Las mujeres más ricas tenían una esclava que las asistía en la tarea de peinarse y vestirse, llamada *ornatrix*. El cuidado del pelo incluía, también, la aplicación de tintes para conseguir todo tipo de resultados, y en algunos casos se recurría incluso a extensiones de pelo rubio traídas de Britannia y Germania. Los peines, tan habituales en nuestros tiempos, también eran de uso común en Pompeya. Normalmente estaban realizados en hueso y tenían numerosas púas a uno o a ambos lados. Igual de importantes eran las agujas de pelo que se utilizaban para sujetar los moños y los peinados más creativos. También solían estar hechas en hueso y presentaban una elaborada decoración y motivos figurados. Las mujeres más ricas, sin embargo, llevaban en ciertas ocasiones *acus crinales* de oro y plata, que serían el equivalente a nuestras agujas de pelo o pinzas actuales.

Una de las tareas más difíciles para una mujer era rizarse u ondularse el pelo. Eso se conseguía a través del *calamistrum*, un objeto de hierro que se calentaba y se utilizaba para modelar los rizos en distintos tamaños. Una práctica que, sin duda alguna, nos recuerda a las modernas planchas de pelo o tenacillas para rizar el cabello que tantas mujeres utilizan hoy en día. Algunas mujeres ricas, además, cubrían sus recogidos con redecillas de oro o hilo decorado, como demuestran algunas pinturas y ciertos hallazgos arqueológicos encontrados en Pompeya y en el resto del mundo romano.

El arte del maquillaje, conocido como *arx fucatrix*, era otra de las prácticas más habituales entre las mujeres de ciertos grupos sociales. En su *Ars amatoria*, Ovidio recomendaba aplicar maquillaje si la apariencia era muy pálida, así como dar sombras o dibujar la raya para resaltar los ojos. Según este autor, «no es vergonzoso marcar los ojos con un sutil carboncillo con azafrán» (Ov. *Ars*. 3.200 – 204). En muchas casas pompeyanas se han encontrado pequeños recipientes en hueso o cajas con distintos compartimentos para los pigmentos de maquillaje. En algunos casos, se utilizaba también una concha como soporte y recipiente de pigmentos. Los análisis realizados en algunos de estos recipientes han demostrado el uso de diferentes productos y minerales para conseguir las distintas gamas de colores que se aplicarían en labios, ojos y cara.

78

La belleza masculina



Cuchilla o rasurador masculino, procedente de Pompeya.

Al igual que las mujeres, los hombres también prestaban atención a su apariencia física y se preocupaban por su higiene, aunque de una

forma distinta. Como sucede hoy en día, el ejemplo más representativo es el cuidado del cabello, la barba y el vello corporal. Una barba bien cuidada era esencial para un ciudadano romano, con excepción de la barba de los jóvenes y la que se dejaban crecer los hombres durante períodos de luto.

El objeto que abre este capítulo, una cuchilla o rasurador (*novacula*) con mango de hueso, ilustra muy bien una costumbre antigua que parece sacada de nuestros días. La mayor parte de los hombres realizarían estas actividades en las termas, en la palestra… o incluso en el burdel, donde también se llevaban a cabo cortes de pelo, depilaciones y masajes. Los cortes de pelo se hacían con tijeras cuando se quería una melena medio corta o muy corta, mientras que con estas cuchillas se rasurarían la barba y otras partes del cuerpo. Además, con pinzas y otros ungüentos, como los que hemos visto en el capítulo anterior, se realizarían tareas de depilación. En uno de sus escritos, Séneca menciona que, desde su apartamento, situado sobre unas termas en Roma, podía escuchar los gritos de los hombres que se depilaban las axilas (*Ep*. 56.1 − 2). En Pompeya, algunos grafitos hallados en la zona de la palestra y en un establecimiento comercial demuestran la existencia de barberos en la ciudad (*CIL* IV.8741; 8619a). Uno de estos grafitos nos muestra que, como grupo profesional, los barberos llegaron incluso a solicitar el voto para Aulo Trebio (*CIL* IV.743). No es descabellado pensar que, en la ciudad, existieron algunos locales destinados exclusivamente a su uso como barberías (*tonstrinae*), en las que estos profesionales ofrecerían sus servicios.

Los pompeyanos más ricos, sin embargo, recibirían este servicio en sus mansiones, o serían ellos mismos o algunos de sus esclavos quienes los rasurasen en algunas ocasiones, a juzgar por el hallazgo de estas cuchillas o rasuradores en las casas más lujosas. La costumbre exigía que cuando un romano se convertía en adulto, se afeitara el vello facial para desprenderse de la juventud, ofreciéndolo a los dioses domésticos en una ceremonia denominada *depositio barbae.*

BIENESTAR MASCULINO

El trabajo llevado a cabo por barberos profesionales (*tonsores* en latín), que incluía depilación y peluquería, también consistiría en hacer masajes en algunos casos. Un grafito procedente de la llamada Villa de Agripa Postumo, en Boscotrecase, menciona a un masajista llamado Xanthus entre los esclavos. En la misma villa, dentro de un armario, se

encontró una cuchilla o rasurador como el que presentamos en este capítulo, junto a otros objetos de aseo personal. Como podemos observar, normalmente estaban compuestos por una lámina afilada y trapezoidal de hierro de unos centímetros de ancho, unida a un mango de alabastro, hueso o madera, por lo general adornado con motivos geométricos.

Una vez utilizada, la cuchilla se guardaba en una *curva theca*, tal como nos indica Marcial en uno de sus epigramas. Esta era una especie de funda para proteger la parte afilada de la cuchilla y evitar cortes innecesarios. Dichos cortes, que solían producirse en el proceso del afeitado, fueron objeto de sátira entre los romanos, como nos recuerda este mismo autor en uno de sus pasajes: «Todas estas cicatrices que se cuentan en mi barbilla, tantas como un viejo boxeador, no me las hizo mi mujer, sino el hierro de Antíoco y su mano perversa» (Mart. 9.58.9 − 10; 11.84). Sea como sea, los romanos también tenían un remedio para tratar los cortes o la irritación del rasurado, a modo de loción. Mediante la aplicación de una telaraña bañada en aceite y vinagre, se conseguía acabar con el sangrado facial a modo de tratamiento postafeitado.

Estos barberos o *tonsores*, encargados del cabello masculino, ofrecerían también otros servicios a sus clientes: desde el tinte del cabello hasta el tratamiento facial contra las arrugas y cicatrices (Plin. *Nat.* 29.114). El impacto que el cambio de estilo o apariencia causaba entre el público masculino, en general más reticente al cuidado estético que las mujeres, lo demuestra, una vez más, Marco Valerio Marcial. En uno de sus epigramas, se burla de Letino, quien, tras teñirse el pelo, «en un abrir y cerrar de ojos se convirtió de cisne en cuervo» (Mart. 3.43.1 − 4).

79

El poder de las joyas

Brazalete de oro en forma de serpiente unicéfala.

Como hemos visto con anterioridad, autores como Séneca mencionaban la importancia que concedían las mujeres al hecho de ponerse joyas y acicalarse antes de vestirse. No obstante, la afición por la joyería —igual que por los perfumes u otros productos de lujo—, así como su uso abusivo, fueron duramente criticados por los autores romanos. Estos objetos exóticos, que provenían de tierras lejanas a través de rutas comerciales, suponían un gasto impresionante para

Roma. Plinio criticaba los miles de sestercios que iban a parar a la India, China y Arabia: «Nos sale muy caro el lujo de las mujeres» (*Nat.* 12.84). Por su parte, Tácito se quejaba de la gran cantidad de dinero que iba a parar a bolsillos extranjeros para pagar «esta locura propia de las mujeres, las gemas» (*Ann.* 3.53).

Dos son las cuestiones que debemos considerar antes de continuar explorando el mundo de la joyería en Pompeya. La primera, que la evidencia hallada, aunque amplia y de calidad, es más modesta que el tipo de joyería opulenta que las fuentes critican. Esto se explica porque los ejemplos presentados por los autores clásicos se refieren a mujeres de la familia imperial o de la más selecta élite de Roma. La segunda, que no solo las mujeres se ponían joyas; los hombres también lo hacían, aunque respondiendo a modas y tradiciones culturales distintas a las nuestras. En muchos casos, ambos sexos usaban el mismo tipo de joyas de manera indiferenciada (Plin. *Nat.* 23.12).

Es difícil calcular el número de pompeyanos que portaban joyas, pero se estima que, de un total aproximado de 1.100 individuos hallados en Pompeya y 400 en Herculano, solo un 10% llevaban joyas en el momento de su muerte. A juzgar por el contexto de los hallazgos, o las llevaban puestas en el momento de la erupción o decidieron llevárselas consigo cuando emprendieron la huida. El resto de los ejemplos provienen de casas y mansiones de la ciudad o de la zona. En Pompeya se han encontrado sobre todo joyas de oro o de oro con gemas, en lugar de plata, bronce u otros metales. Algunos autores han atribuido la primacía del oro a la calidad de conservación de los materiales, puesto que el bronce u otros elementos desaparecen más fácilmente en el registro arqueológico.

UN LUJO DE HOMBRES Y MUJERES

Veamos qué tipo de joyas se utilizaban en Pompeya. En primer lugar, nos centraremos en las que tendrían un carácter unisex, es decir, en las utilizadas tanto por hombres como por mujeres: anillos, brazaletes y pulseras.

Entre los anillos, destacan los de carácter funcional: algunos servían como llave para abrir cajas fuertes o cerraduras; otros, tenían grabado el nombre del propietario y servían para sellar o marcar documentación, cartas o productos como el pan. Como hoy en día, también los había de tipo puramente ornamental, y los materiales, diseños y combinaciones variaban en función de los gustos y del poder

adquisitivo de sus propietarios. En Pompeya se han encontrado muchos anillos con gemas decorativas o con forma de serpiente. Aunque los anillos de compromiso tal como los concebimos hoy en día no existían, sí tenemos constancia de su uso en actos de carácter simbólico (Juv. 6.27). Un grafito procedente de una de las necrópolis de Pompeya, escrito por un pompeyano que le regaló un anillo a su amada, nos aporta algunos datos sobre los usos que tenían estos anillos:

Primigeniae
Nucer(inae) sal(utem).
Vellem essem gemma (h)ora(m?) non amplius una(m?),
Ut tibi signanti oscula missa darem

«Saludos a Primigenia de Nuceria. Ojalá fuera la gema de este anillo durante una hora, para que cuando la humedezcas con los labios de tu boca para sellar una carta, pueda darte todos los besos que en él he depositado» (*CIL* IV.10241).

Otro de los elementos que lucieron tanto hombres como mujeres son los brazaletes o pulseras, aunque en Pompeya aparecen asociados más habitualmente a las mujeres. Conocidos en latín como *armillae*, el objeto que abre este capítulo ejemplifica muy bien una de las joyas más difundidas entre la población: un brazalete compuesto por una serpiente con una o dos cabezas, a veces sosteniendo un elemento en el centro. El carácter simbólico de la serpiente, que se asociaba al dios Asclepio y a su hija, hacía del brazalete un elemento protector.

Otro diseño lo constituían las pulseras de cuentas o semiesferas en oro, unidas y formando una cadena, o los brazaletes en espiral que acababan en el dedo anular, con una gema decorativa en el centro. De todos ellos, me gustaría volver a uno de los hallados en Oplontis, que, como ya hemos visto, contenía la representación de la propia Venus Pompeyana, patrona de la ciudad. Resulta curioso observar que una mujer decidiera portar consigo a la propia patrona de Pompeya, quizá como protección.

Al igual que el anillo del grafito mencionado anteriormente, los brazaletes también podían ser objeto de regalo, y uno de ellos destaca por su contenido: como ya hemos visto anteriormente en nuestra historia, en Moregine, a las afueras de Pompeya, un brazalete en forma de serpiente contenía la inscripción «*DOM(I)NVS ANCILLAE SVAE*», tradicionalmente interpretada como: «del señor a su esclava».

ALHAJAS FEMENINAS

El resto de las joyas, los collares y los pendientes, eran habitualmente de uso femenino. Eso no quiere decir que no hubiera hombres portando pendientes, colgantes o incluso algún collar. Los collares eran principalmente de dos tipos. El primero, los *monilia*, eran collares cortos que se lucían en torno al cuello, algunos de ellos decorados con ricas esmeraldas. El segundo tipo lo formaban los collares cruzados sobre el pecho, a modo de cadena, llamada *catena* por los romanos. Los pendientes, por su parte, constituyen el tipo de joya más abundante hallada en Pompeya. Podemos deducir su significado simbólico —la ostentación de riqueza y estatus— por algunas de las críticas que sus usos recibieron. Juvenal, en sus *Saturae* (6.457 − 459), indicaba: «La mujer cree que puede permitírselo todo (…) cuando cuelga en sus orejas, alargadas debido a su peso, grandes perlas». Los tipos varían desde los más sencillos realizados en oro, a modo de semiesfera, a los más elaborados, con ricas composiciones que contienen gemas, perlas o piedras preciosas como esmeraldas. Un exótico lujo femenino que salía muy caro, como señalaba Plinio (*Nat.* 9.112).

En Pompeya también se han hallado pequeños amuletos —objetos con una fuerte carga simbólica— que serían llevados de manera indiferenciada por hombres y mujeres. Entre ellos destacan los pequeños falos, así como algunas piedras preciosas a las que se les atribuían ciertas propiedades.

El registro arqueológico ha demostrado que muchas joyas fueron hechas en bronce o hierro, imitando los modelos descritos en los párrafos anteriores. Eran versiones más modestas, y probablemente más baratas, que servían para adornar el cuerpo y estar a la moda en una sociedad donde la apariencia y la imagen tenían un precio. Entre los que poseían una gran carga simbólica, destaca la pequeña colección descubierta recientemente durante las excavaciones de la Casa del Jardín: en una pequeña caja de madera, numerosos amuletos, gemas, piedras preciosas y joyas demuestran la amplia gama de objetos que uno o varios de los inquilinos o inquilinas de la casa poseían para combinar a su gusto y, quien sabe, quizá también para hacer uso de su carácter protector cuando fuera necesario.

80

Vestirse, un acto social

Terracota pintada con vestimentas, procedente del complejo de Moregine.

PROYECTAR EL ESTATUS

En Pompeya, la forma de vestirse tenía una gran importancia social. Llevar cierto tipo de prendas o joyas, igual que peinarse y maquillarse de una forma determinada, eran actos de reafirmación personal en una sociedad donde la pertenencia a un grupo social u otro marcaba la diferencia.

El objeto que abre este capítulo nos permite reflexionar sobre la ropa de los pompeyanos, muchas veces desaparecida del registro arqueológico debido a la fácil destrucción de los tejidos. Dada su fragilidad, la mayor parte de las vestimentas acabaron destruyéndose durante la erupción, y su estudio se ha realizado a través de la impronta dejada por los calcos de yeso, las pinturas, las evidencias de la producción de tejidos y, en casos excepcionales, el análisis de fragmentos hallados durante las excavaciones. En Herculano, debido a las particulares características de su destrucción, se han encontrado datos únicos relativos al uso cotidiano de la ropa. Al igual que hoy en día, las prendas se guardaban en armarios o baúles cuando no se utilizaban. En el peristilo de la Casa de Julio Polibio aún pueden verse los armarios donde tal vez se guardaban objetos cotidianos e incluso prendas de vestir.

La cantidad y el tipo de ropa que poseía cada individuo dependían de su capacidad económica y de su gusto personal. La materia prima más común era la lana o el lino, de producción local. Aun así, sabemos que también se importaba lino de Egipto, como se indica en alguna de las tablillas de Cecilio Jocundo, además de lana de la India y del Mediterráneo oriental. La seda provenía de China a través de rutas comerciales, y las prendas realizadas con este lujoso material gozaron de gran popularidad. Recientes investigaciones han demostrado la existencia de delicadas prendas bordadas en oro, que probablemente llegaban a la ciudad —para la más selecta élite pompeyana— desde grandes centros como Roma. Como ya hemos visto con anterioridad, las prendas eran lavadas y tintadas en establecimientos específicos. En este sentido, la calidad, el color y —en algunos casos— el tipo de prenda constituían un lenguaje visual que indicaban el grupo social al que pertenecías. ¿Qué llevaban los habitantes de Pompeya?

VESTIR A LA ROMANA

Los hombres normalmente llevarían una especie de calzoncillo para cubrir los genitales (llamado *subligar*), sobre el que se pondrían una túnica corta hasta las rodillas, hecha, por lo general, de lino o lana. Un

cinturón marcaba el estatus de algunos de los hombres, mientras que algunos niños y otros adultos llevaban, además, una especie de banda (*clavus*) que les caía de cada hombro. Ciudadanos y esclavos portaban una túnica que, en algunos casos, presentaba una abertura lateral y se sujetaba a la altura del hombro con pinzas o broches. Cuando hacía frío, se cubrían con una especie de manta. En casa y en situaciones informales, los hombres solían llevar sandalias de distinto tipo, pero para las reuniones formales llevaban zapatos cerrados (*calcei*), cuyo modelo y color reflejaban su estatus. La toga era el elemento estrella más formal en la manera de vestir de un ciudadano romano y servía para acudir a eventos políticos, religiosos, judiciales y administrativos. Además, se cree que en ceremonias de recepción de tipo doméstico también sería utilizada. Debido a sus medidas y tamaño, a veces se requería la ayuda de un esclavo (llamado *vestiplicius*) para ajustarla de manera adecuada. Entre los distintos tipos de toga, destaca la *toga praetexta*, que se caracterizaba por las bandas de color púrpura en sus extremos y que estaba reservada a magistrados y a jóvenes menores de diecisiete años. Como podemos observar, la figura que abre este capítulo representa a un magistrado con este tipo de toga. También existía la *toga candida*, que se caracterizaba por su color blanquecino y que era la que llevaban los candidatos políticos.

Las mujeres, por su parte, también cubrirían sus genitales con un *subligar*, y sus pechos con un *strophium*. Sobre estas prendas, llevarían túnicas. En el caso femenino, las túnicas de mangas largas (*tunica manicata*) eran las más comunes, como también lo eran las que llegaban hasta los tobillos (*tunica talaris*). En el caso de las matronas, sobre la túnica llevaban una *stola*, una especie de vestido largo que cubría la túnica. Sobre este conjunto, además, las mujeres llevarían la *palla*, un mantón de pliegues regulares y colores fuertes. En cuanto a los zapatos, eran más o menos análogos a los que usaban los hombres.

Imaginar a una pompeyana acaudalada —a Eumaquia, por ejemplo — sentada en una de las estancias de su casa, tras haberse aseado, peinado y puesto sus joyas, mientras una de sus esclavas, una *ornatrix*, prepara las prendas de ropa que va llevar a un evento específico, nos recuerda el simbolismo y el valor social de todos los aspectos relacionados con el atuendo. Lo mismo sucedería con alguno de los hombres más famosos de la ciudad; un candidato político, o un hombre como Marco Holconio Rufo, se vestiría con la ayuda de sus esclavos y tendría un atuendo específico para cada acto ciudadano o visita a Roma.

Los ejemplos arriba mencionados no pretenden ser un catálogo exhaustivo de las modas y prendas del mundo romano, pero sí ofrecen un panorama general del tipo de ropa usado en las calles, casas y templos de Pompeya. En los meses más fríos, se utilizarían capas más gruesas y capuchas para abrigarse, y probablemente también guantes, mientras que en verano se optaría por prendas más ligeras y frescas. Las capas, mantas u otros textiles servirían también para protegerse en situaciones de emergencia. Algunos de los calcos de yeso realizados desde mediados del siglo XIX muestran que las víctimas fallecieron mientras se cubrían la boca y el rostro con sus vestimentas, como si quisieran protegerse del brutal ascenso de temperatura y de los gases tóxicos que inundaban la ciudad.

81

Jardines y peristilos

Escena de jardín de una de las estancias abiertas al patio de la Casa del Brazalete de Oro.

UNA CIUDAD CON ESPACIOS VERDES

El jardín era otro de los centros neurálgicos de la vida doméstica en la casa romana. En Pompeya, tras el terremoto del año 62 − 63 d. C., los espacios verdes de la ciudad aumentaron. Se cree que, cuando el Vesubio entró en erupción, el 20% del espacio urbano de Pompeya estaba dedicado al cultivo de viñedos. Además, se estima que el 30% de las casas pompeyanas disponían de un espacio abierto lo suficientemente amplio para tener un jardín. Los romanos no inventaron los jardines, pero sí les dieron una relevancia única. En estos espacios se mezclaban el ocio y el negocio, pues no se usaban solo como lugares de esparcimiento, sino que también eran el escenario de diversas actividades cotidianas. Las excavaciones han demostrado que en ellos se tejían y se tintaban prendas, y también se cultivaban vides, olivos, flores, frutas y verduras, que se vendían en los mercados locales o incluso, si la recolección era buena, en los regionales.

En muchas casas pompeyanas, el peristilo aparece como uno de los grandes espacios distribuidores y organizadores de su arquitectura. Se trataba de un gran jardín —o patio interior ajardinado— rodeado por pórticos sustentados por columnas. En las casas de Pompeya, el peristilo, símbolo de estatus, presentaba algunas variaciones. Normalmente se situaba en la parte trasera de la casa, precedido por un atrio que también servía como espacio de distribución de las estancias. En algunas viviendas, en cambio, era el peristilo el que hacía las veces de espacio único distribuidor. Asimismo, en las mansiones de las familias más ricas —que podían permitirse poseer un gran espacio natural en un contexto urbano— había más de un peristilo, lo que indicaba el poderío económico de sus propietarios.

Debido a las limitaciones del espacio urbano, no todos los peristilos estaban columnados en sus cuatro extremos. Algunos solo tenían dos o tres pórticos, o incluso uno, lo que daba lugar a otros tipos de jardines que, en todo caso, seguían teniendo la función de proveer de luz y ventilación a la vivienda. Al mismo tiempo, estos jardines también se usaban no solo para el esparcimiento, sino que se aprovechaban para cultivar. De hecho, los jardines más pequeños normalmente se denominan *viridaria* u *hortuli*. Aunque la extensión de estos jardines —así como la presencia o ausencia de pórticos— dependía del tamaño de la vivienda y de la capacidad económica de sus propietarios, también los más pobres podían poseer un pequeño espacio verde para estar en contacto con la naturaleza. Incluso en las casas donde no se han encontrado grandes jardines, la arqueología ha desvelado la existencia de pequeños espacios abiertos donde se cultivaban plantas. En el caso

de los bloques de apartamentos o *insulae*, la gente que vivía en las plantas superiores no tenía acceso directo a un patio o jardín, así que —como explica el poeta Marcial en uno de sus epigramas (11.18)— los inquilinos solían llenar de plantas las ventanas y balcones.

JARDINES INTERIORES

El objeto que inicia este capítulo nos permite imaginar cómo serían los jardines pompeyanos. Unos jardines que, además, podemos visitar en múltiples casas debido a su excelente estado de conservación. En ellos, naturaleza y arquitectura irían de la mano, fusionándose para crear un espacio de reposo y desconexión en medio de la ciudad, como ocurre en el jardín de la Casa del Ancla (VI.10.7). Fuentes, estanques y esculturas adornarían los espacios abiertos y crearían una narrativa visual en la que los elementos simbólicos representados en los ornamentos parecerían hacerse realidad entre flores y plantas, según vemos en la escena que abre este capítulo. En la Casa de los Amorcillos Dorados (VI.16.7, 38), distintos *oscilla* o discos de mármol, dotados de un carácter religioso, ornaban el espacio entre las columnas. Por su parte, la zona del jardín y los pórticos acogía una rica colección escultórica —incluidas algunas piezas de cientos de años— que los propietarios exhibían allí como símbolo de riqueza y distinción. En conjunto, la decoración de este peristilo y sus adornos en las paredes están asociados al mundo báquico. En la Casa de los Vettii (VI.15.1), fuentes, mesas y esculturas en mármol y bronce mostraban también el exquisito gusto de sus propietarios y su capacidad económica para permitirse tan refinada decoración.

Los *viridaria* (o patios no porticados en sus cuatro lados) a veces incluían en una de sus paredes una fuente monumental, a modo de ninfeo, decorada con esculturas. Asimismo, algunas mansiones decidieron decorar estos jardines traseros con grandes escenas de caza, mostrando la afición de la élite por las prácticas cinegéticas, una actividad reservada a una privilegiada minoría. En cualquier caso, como ya hemos señalado, estos jardines, además de escaparates del estatus familiar, eran lugares donde se llevaban a cabo muchas actividades cotidianas. En el jardín de la casa de Julio Polibio (IX.13.1 − 3), uno de sus pórticos contenía numerosos armarios, cuyos restos son visibles hoy en día. Asimismo, se han conservado los restos de una escalera que fue utilizada, quizá, para recoger la fruta de los árboles plantados. También se han encontrado restos de bancos de madera para reposar e, incluso,

un reloj para medir el tiempo pasado en esta tranquila zona de la casa.

El disfrute de la naturaleza era un elemento clave en el esparcimiento de los pompeyanos. Hasta tal punto era así que los jardines llegaron a trascender sus límites físicos y pasaron a convertirse en elementos decorativos en el interior de las viviendas. Son infinitas las casas cuyas estancias están decoradas con imágenes de plantas, jardines, paisajes y animales. Algunas incluso fueron decoradas al completo como auténticos jardines. Era una manera de trascender los muros de la estancia y crear un espacio distendido en una naturaleza imaginada. Uno de los ejemplos más representativos es el del llamado *oecus* 32 de la Casa del Brazalete de Oro (VI.17.42). Esta mansión, construida sobre terrazas con vistas al mar, poseía, en su nivel inferior, tres estancias abiertas a un jardín, y las paredes de estas estancias estarían decoradas con imágenes de plantas y animales, como se muestra en la imagen que abre este capítulo. De este modo, los jardines imaginarios se fusionarían con el jardín real, lo que otorgaría a esta zona de la mansión, donde había un lujoso *triclinium* de verano, una dimensión simbólica única en un entorno idílico cercano al mar.

82

Cocinar en casa

Conjunto de cocina portátil.

En Pompeya, uno de los espacios fundamentales en las casas de las familias con cierta capacidad económica era la cocina o, en latín, *culina*. El turista que hoy en día visita la ciudad puede hacerse una idea de

cómo eran esas cocinas si se adentra en las estancias de la famosa *fullonica* de Estéfano o en la Casa de Julio Polibio, en cuyas paredes aún se encuentran colgados algunos de los recipientes y utensilios hallados durante las excavaciones. Muchas casas pompeyanas poseían una cocina, aunque en las viviendas más humildes, braseros o recipientes metálicos —situados en lugares abiertos como el jardín o en los pasillos del peristilo— hacían las funciones de cocinas portátiles. Algunas personas incluso se veían obligadas a comer en tabernas cercanas debido a que carecían de un espacio para cocinar o del instrumental necesario. Normalmente, las cocinas se situaban en habitaciones alejadas de las principales dependencias de la casa, ya fuera en los peristilos o patios o en los sótanos. Los motivos parecen lógicos: evitar grandes daños en caso de incendio y alejar al máximo la pestilencia que se generaba en las cocinas y que tantas molestias provocaba, como indica Séneca (*Ep*. 104.6). Este olor era aún más desagradable si consideramos que muchas de estas cocinas tenían, como veremos en el siguiente capítulo, letrinas incorporadas.

A diferencia de las espaciosas cocinas que hoy en día constituyen el centro neurálgico de muchas viviendas, las cocinas de las casas pompeyanas eran lugares retirados, oscuros, con pequeñas ventanas o incluso sin ninguna, que servían básicamente al propósito de cocinar. Su pequeño tamaño y escasa iluminación hacen suponer que los alimentos se preparaban en el peristilo o en otros lugares de la casa. Sobre un banco corrido se realizaría la combustión y se cocinarían, en distintos recipientes cerámicos y metálicos, los alimentos destinados a los banquetes y a las comidas cotidianas. En las grandes mansiones, algunos de estos alimentos serían incluso cocinados en el *triclinium*, delante de los comensales, mediante el uso de elaborados braseros portátiles de terracota y de metal. Muchos son los utensilios encontrados en estos espacios: hueveras, recipientes para la preparación de pasteles, coladores, sartenes, ollas, hornillos portátiles… incluso un molde de bronce con forma de pollo.

A pesar de ser espacios humildes y retirados, las cocinas eran lugares de socialización con gran carga simbólica. De ahí los lararios domésticos o altares pintados que encontramos en ellas o en zonas muy cercanas, dispuestos para la oración o para la realización de ofrendas a los dioses. En la Casa del Jardín, un larario pintado dentro de la cocina nos recuerda la importancia simbólica de este espacio en el imaginario romano. Lo mismo ocurre en la Casa de Julio Polibio, donde puede verse una de esas escenas de sacrificio que encontramos replicadas en

tantos otros lararios —privados y públicos— de la ciudad. Algunas de estas cocinas, además, muestran otras imágenes más cotidianas, como unas costillas y una cabeza de cerdo colocadas encima de unos recipientes en combustión, que tal vez evocaban el tipo de actividades que allí se realizaban o simbolizaban las ofrendas de carácter religioso. No olvidemos que todavía hoy en día, independientemente de las creencias religiosas de cada cual, es frecuente agradecer los alimentos preparados y cocinados antes de ingerirlos. Salvando la distancia temporal y cultural, estos componentes simbólicos formaban parte del día a día de los pompeyanos.

83

Letrinas y orinales

Recipiente cerámico utilizado como orinal.

Y al igual que los arquitectos relegan los desagües de las casas a la parte trasera, lejos de los ojos y de la nariz de los maestros, ya que de lo contrario serían inevitablemente ofensivos, la naturaleza ha desterrado

los órganos correspondientes del cuerpo lejos de la vecindad del sentido (Cic. *N. D*. 2.56.141).

A través del símil incluido en estas palabras de Cicerón, comprobamos que los desagües de las casas estaban situados en sitios estratégicos. Además, la cita nos ayuda a comprender por qué las letrinas estaban en lugares concretos dentro de la casa romana. Normalmente se ubicaban en zonas apartadas y oscuras, en pasillos estrechos o debajo de escaleras, o junto a las cocinas. Y es que los baños en la época romana respondían a una concepción alejada de nuestras costumbres actuales: por un lado, estaban los espacios asociados al lavado y cuidado del cuerpo, como las termas públicas o privadas. Por el otro, los retretes o espacios para orinar y defecar, que estaban desligados de estos complejos. La mayoría de las 262 letrinas halladas en plantas bajas de Pompeya estaban en la cocina o junto a la misma. Tal como indicaba Séneca (*Ep*. 104.6), las cocinas solían estar junto a peristilos o jardines, también en espacios oscuros y apartados, para que los malos olores no llegaran a las dependencias principales de la casa. Lo mismo se aplica a las letrinas, que, según apunta Cicerón, estaban ubicadas estratégicamente, lejos de la nariz y los ojos (*N. D*. 2.56.141).

Cuando estas letrinas eran de obra, normalmente constaban de dos pequeños muretes que soportaban una tabla de madera con un agujero. El orificio hacía las veces de retrete, y debajo podía haber, o bien un recipiente cerámico o metálico a modo de orinal, o bien directamente un pozo negro al que caían la orina y las heces. Según han demostrado los análisis realizados, estos pozos negros estaban excavados en la roca volcánica que caracteriza el suelo pompeyano, de modo que las paredes eran permeables y los líquidos eran absorbidos con facilidad. Este sistema de «autolimpieza» se vería completado, periódicamente, con el vaciado de los excrementos acumulados. Los esclavos de las casas eran los encargados de realizar esta desagradable tarea, que permitía el uso y el funcionamiento adecuado de las letrinas. Al igual que las cocinas, estos aseos eran un espacio de socialización para los esclavos y trabajadores de la casa. En una de las letrinas de la Casa del Centenario se encontraron muchos grafitos que indican el uso continuado, probablemente por parte de esclavos, de este espacio. Uno de los grafitos decía con tono irónico:

Marthae hoc trichlinium
est nam in trichlinio

cacat
«Este es el triclinio de Marta, pues aquí caga» (*CIL* IV.5244).

La localización de estas letrinas de obra en lugares concretos de la casa romana nos lleva a reflexionar sobre el uso que de estos espacios harían los propietarios de la mansión y sus familiares. ¿Compartirían letrinas esclavos y propietarios? Aunque en alguna ocasión excepcional se ha encontrado más de una letrina en una casa, se cree que los propietarios harían uso de orinales de cerámica y metal como el que encabeza este capítulo. Al ser portátiles, podrían ser utilizados durante la noche o cuando fuera necesario. Después, los esclavos los vaciarían y también se encargarían de limpiarlos. Otro grafito confirma el uso de orinales en el interior de las casas y de otros establecimientos:

Miximus in lecto fateor peccavimus
Hospes si dices quare nulla matella fuit
«Hemos mojado la cama. Admito, anfitrión, que hemos hecho algo terrible. Te preguntarás por qué… No había orinal» (*CIL* IV.4957).

Los meticulosos análisis químicos realizados en estos recipientes han permitido encontrar incluso trazas de orina. Este aspecto nos lleva a tratar otra cuestión, ampliamente demostrada en Herculano pero inadvertida durante décadas en Pompeya: la existencia de letrinas en las plantas superiores de las viviendas.

Al igual que en Herculano, algunas casas de Pompeya tuvieron primeras y segundas plantas. En dichas viviendas, se han localizado numerosas canalizaciones de terracota que descienden sobre los muros y que, según los estudios realizados, eran tuberías de desagüe de letrinas. Además de la evidencia arquitectónica, la presencia de letrinas en la parte superior de algunas casas se confirma a través de los restos químicos de orina detectados en estas tuberías. Por otro lado, muchas de estas canalizaciones estaban conectadas entre sí y formaban una red que desaguaba en un mismo punto de la casa y, en ocasiones, estaban conectadas también al sistema hidráulico ligado a las cocinas o, como veremos a continuación, a las termas privadas. Es decir, letrinas y cocinas compartían a menudo el mismo sistema de drenaje.

84

Bañarse en casa

Bañera en bronce.

UN LUJO AL ALCANCE DE POCOS

Algunos pompeyanos poseían suficientes recursos económicos para costearse una bañera que, ubicada en algún espacio de sus mansiones, les permitía asearse y relajarse. En Pompeya solo se han encontrado dos ejemplares en bronce, aunque quizás otros recipientes en terracota tenían una función similar.

Sea como sea, sabemos que un grupo más selecto de la élite convirtió el aseo personal en una actividad de ocio gracias a la construcción de pequeños complejos termales en sus propias viviendas. Estos baños privados, que constituían una auténtica exhibición de lujo, les permitían disfrutar del placer de esta actividad a puerta cerrada. Esto no quiere decir que no frecuentaran los baños públicos y semipúblicos a disposición de los ciudadanos y visitantes de Pompeya,

pero sí nos indica que podían, además de usar sus propios baños para su disfrute personal, invitar de forma selectiva a otros conciudadanos a bañarse en sus residencias. Solo los miembros más destacados de la élite local poseían un establecimiento de este tipo, de forma que los baños privados eran, sin duda, un escaparate del poder y la fortuna de sus propietarios.

Tener unas termas privadas en casa implicaba contar con la capacidad económica suficiente para correr con los gastos de su construcción y adaptación. También estaban los gastos derivados del acceso al agua y a otros recursos que permitirían el calentamiento de las piscinas y estancias. Todo ello, además, implicaba un mantenimiento continuo. Dentro de Pompeya, se cree que la gran Casa del Fauno, con una estructura que se remonta a época samnita, fue una de las primeras que introdujo una pequeña sala termal. No muy lejos de esta residencia se encontraban las famosas Termas del Foro, pero la riqueza que esta familia había conseguido acumular le permitió contar con esta novedosa instalación y distinguirse del resto de la élite. De todas las grandes mansiones localizadas dentro de las murallas de Pompeya, solo unas 31 incluían baños privados, que también encontramos en villas suburbanas como la de Diomedes o la de los Misterios, y en otras más lejanas. Esto constituye un 8% de todas las residencias excavadas en la ciudad, lo que indica el carácter exclusivo de estas lujosas instalaciones.

ADAPTAR LA MODA EN CADA CASA

No todas las mansiones que incluyeron estos baños contaban con el espacio suficiente para darles cabida. Sin embargo, esta actividad tenía tanta importancia en la sociedad romana que sus propietarios no renunciaron a construirlos. Es el caso de la Casa de la Diana Arcaizante, localizada a escasos metros de las termas públicas del Foro. Tras las remodelaciones de finales de la época republicana y principios de la época augustea, cuando Pompeya ya era una colonia romana y algunas grandes mansiones ya habían incluido baños privados, los propietarios de esta casa construyeron unos pequeños baños subterráneos, conectados con la cocina y las letrinas. Esta solución arquitectónica permitió utilizar las canalizaciones de agua de esa zona de la vivienda para diversos fines.

Pero no todos los baños eran subterráneos. Los que sí lo eran se localizaban, sobre todo, en la zona occidental y meridional de la ciudad, aprovechando los aterrazamientos de mansiones sobre la anterior

muralla. La mayoría de estos complejos privados cuentan con dos estancias, o incluso con una, y solo algunos son los suficientemente grandes para poseer piscinas o espacios anexos. Por su excelente estado de conservación, nos fijaremos en la localización y composición de las termas privadas de la Casa de Menandro. Estas termas estaban localizadas estratégicamente junto a las cocinas (un lugar de la casa con fácil acceso al agua), además de estar abiertas a un patio que les permitía recibir luz directa y calentar el complejo a través del *hypocaustum*. En concreto, desde el peristilo de la mansión se accede a un pequeño atrio que, a su vez, da acceso a la zona de las cocinas y al *tepidarium* o *apodyterium* de estas termas. Una pequeña puerta nos conduce después al *caldarium*, un espacio ricamente decorado que cuenta con un ábside, donde se encontrarían las bañeras. Un estudio reciente ha demostrado que la construcción de estos baños se realizó de manera predominante en los sectores suroccidentales de las residencias, para aprovechar al máximo la exposición a la luz solar en los meses de invierno, como recomendaba Vitruvio en su obra *De architectura* (5.10.1; 1.2.7; 6.4.1; 6.6.1). Siguiendo estas normas, los propietarios también conseguían resguardarse del calor sofocante de Pompeya en verano mientras disfrutaban de sus baños. Por otra parte, aunque esta localización provocaba que estos complejos termales fueran más fríos en invierno, esto se solucionaba con el calentamiento de las estancias a través del suelo radiante o *hypocaustum*. El propósito fundamental, a juzgar por la orientación de los complejos, era conseguir un lugar lo más fresco posible en los meses de calor.

Estos complejos privados, convertidos en lugares de ocio y esparcimiento, también se usaban, lógicamente, para la higiene personal. Si la familia no disponía de un baño particular, podía recurrir a las termas públicas y semipúblicas o utilizar otros recipientes, como las piletas o bañeras, metálicas o en terracota, descubiertas en Pompeya. En ocasiones, las piscinas y estanques de los peristilos también sirvieron para refrescarse y disfrutar del ocio en distintas épocas del año. ¿Te imaginas cómo sería darse un chapuzón en el estanque de un peristilo? ¿O en una bañera de madera o terracota utilizada solo en verano en el jardín trasero de la casa?

85

Coleccionistas de arte

Estatua de Apolo en bronce, procedente de la Casa de Julio Polibio.

El objeto que se encuentra sobre estas líneas nos permite adentrarnos en el mundo de los coleccionistas de arte. Como hemos visto en un capítulo anterior, la pequeña estatuilla india hallada en

Pompeya destacaba por lo exótico de su iconografía. Las redes comerciales que explican su procedencia constatan la existencia de un mercado, el del arte y lo exótico, visible en innumerables plazas y residencias privadas pompeyanas. Los espacios públicos fueron los primeros en convertirse en escaparates de obras artísticas, que, exhibidas como botín de guerra, recordaban las hazañas y la gloria pasada del pueblo de Roma y de los pompeyanos. Según hemos visto en páginas anteriores, uno de los espacios religiosos más antiguos, el santuario de Apolo, acogió, a partir del año 146 a. C., parte del botín ofrecido por el cónsul romano Lucio Mumio como recompensa a Pompeya por su ayuda en la guerra contra Corinto. Quien visitase el santuario y observase parte del botín expuesto podría sentir, siglos después, los ecos de las gloriosas hazañas de sus antepasados pompeyanos. Antepasados que, a través de su esfuerzo y sacrificio, forjaron la propia historia de Roma.

La fascinación por las antigüedades griegas la encontramos en Pompeya incluso antes de que la ciudad fuese colonia romana. Así, en las últimas décadas de vida samnita de la ciudad, la gran mansión conocida como la Casa del Fauno incluyó, como parte de su escaparate decorativo, el famoso mosaico de Alejandro. Como ya hemos mencionado a lo largo de nuestra historia, se cree que este mosaico, datado en torno al año 100 a. C., representa a Alejandro Magno derrotando al rey persa Darío III y es una copia de una pintura original encargada por el rey macedonio Casandro al pintor Filoxeno, en el año 300 a. C.

Con la conquista romana de Grecia y Asia Menor, y tras la anexión de Egipto por parte de Augusto, el mercado del lujo experimentó un gran auge, y las obras artísticas empezaron a ser muy valoradas por la élite romana desde la tardorrepública. Un número creciente de esculturas, pinturas y otros objetos pasaron a decorar no solo los espacios públicos y religiosos, sino las múltiples estancias de los hogares pompeyanos. Uno de estos ejemplos es el santuario de Isis, que, tras su reconstrucción, pasó a incluir en su decoración obras que emulaban el arte egipcio e incluso algunas estelas en jeroglífico, una muestra de la reinterpretación que la sociedad pompeyana hacía del culto a la diosa egipcia —y del propio Egipto— en ese momento. En el ámbito privado, muchos fueron los coleccionistas que ornaron sus mansiones para transmitir su estatus y poder entre los miembros de la élite. Para ello, eligieron tanto originales antiguos como copias, mostrando preferencia por obras de temática exótica o con cierto significado social.

EL MERCADO DEL ARTE

Comencemos por un célebre objeto encontrado en Pompeya, presente en todas las guías. Se trata, como hemos visto en un capítulo anterior, de una de las mesas expuestas en los atrios de las casas pompeyanas. Sin embargo, la inscripción que lleva en sus patas, *P CASCA LOG*, revela que se trata de un objeto de un particular: perteneció a uno de los asesinos de Julio César, Publio Casca Longus, precisamente el que clavó primero su daga en el dictador. Con toda probabilidad, esta mesa es uno de los objetos confiscados por Augusto, sucesor de Julio César, y subastados públicamente. Desconocemos cómo acabó en una pequeña casa pompeyana (I.6.8 – 9), pero sí sabemos que su destino final lo provocó el Vesubio. Durante las excavaciones de esta vivienda, la mesa fue encontrada, desmontada, en el jardín. Lo más curioso de la historia es que los arqueólogos pensaron que se trataba de una mesa demasiado grande para la casa en la que había sido hallada, así que la trasladaron a la gran vivienda contigua y la colocaron en el atrio, donde supusieron que debía de estar originalmente. Si en alguna de tus visitas a Pompeya te adentras en la casa de Casca Longus, recuerda que su nombre se debe a la mesa del atrio, y que en realidad este objeto fue hallado en la vivienda contigua. Probablemente, lo había adquirido un coleccionista o intermediario para incorporarlo al mercado pompeyano. Otras familias pompeyanas decidieron adquirir obras artísticas más preciadas y exhibirlas como parte de sus creencias más profundas. Entre las termas del Foro y la gran mansión de Fabio Rufo, una casa exhibía, en un altar situado en su patio trasero, una estatua de Diana de estilo arcaizante, datada a finales del siglo I a. C.

Pero la fascinación por las antigüedades iba todavía más allá en algunas mansiones. La conocida como casa de Julio Polibio es un excelente ejemplo del coleccionismo de un ciudadano pompeyano. Durante la excavación de esta casa —que en la época de la erupción había sido recientemente decorada—, en el triclinio que se abría al peristilo trasero los arqueólogos se encontraron con una gran sorpresa: varios objetos en bronce, tras ser apilados y almacenados, habían acabado sepultados por la erupción. Desconocemos si la habitación estaba en desuso o si los propietarios depositaron allí todos esos objetos al comienzo de la erupción. La fantástica estatua en bronce del dios Apolo que abre este capítulo, de estilo arcaico, datada en el siglo I a. C., había sido convertida en lámpara y bandeja para los banquetes celebrados por el propietario. En este caso, el propietario decidió

adquirir una copia que imitaba un estilo más antiguo. Junto a otros objetos que demuestran el estatus y riqueza de esta familia, se encontró una hidria —o jarra de agua— también en bronce, datada en el siglo V a. C. Según la inscripción que figuraba en la jarra, se trataba de un premio del santuario de Hera en Argos, en el Peloponeso. Este objeto, que originalmente habría sido uno de los premios otorgados a un atleta, terminó en el ajuar de un rico pompeyano fascinado por las antigüedades griegas. Su uso, lejos de Grecia, fue otro. Quizás era uno de los muchos objetos que la élite mostraba en sus banquetes, como indica Petronio en su obra *El Satiricón*. O quizás había sido adquirido expresamente por los propietarios de esta vivienda o por uno de sus marchantes de arte. En cualquier caso, se trataba de un objeto que demostraba los gustos y aspiraciones de la élite pompeyana.

Lo que observamos en el registro arqueológico de Pompeya nos recuerda a las exigencias de Cicerón para decorar sus villas y jardines de manera apropiada. Aunque seguían las modas de la época, los propietarios no renunciaban a su gusto personal por determinados temas. La casa de Julio Polibio, decorada a la última moda siguiendo el estilo romano, era al mismo tiempo un escaparate del amor que Roma tenía por Grecia y su historia.

Como hemos visto, la decoración de las casas iba variando en función de los gustos de sus propietarios y de las modas del momento, pero ¿cuáles eran esas modas? Hasta ahora solo hemos hablado del conocido como primer estilo pompeyano. Evidenciado en Pompeya en torno a los años 175 − 150 a. C., estuvo en auge hasta la introducción de nuevas ideas que revolucionaron la decoración de interiores. A principios del siglo I a. C., Roma empezó a incorporar nuevos territorios que dieron paso a una nueva red de conexiones. A partir de ese momento, el tráfico de ideas, costumbres y modelos provocó la aparición de un nuevo estilo. Conozcámoslo.

86

El segundo estilo pompeyano (c. 90 a. C. —30 a. C.)

Fragmento con escena en segundo estilo pompeyano, procedente de la Casa del Criptopórtico.

Entre los años 90 y 80 a. C., una nueva moda irrumpió en Pompeya, y los miembros de la élite se apresuraron a replicar en sus hogares ese nuevo estilo. Vitruvio nos cuenta cómo «comenzaron a imitar las perspectivas de los edificios y a proyectar columnas y basamentos». La profundidad y la perspectiva empezaron a ganar protagonismo en los

interiores de las viviendas, en detrimento de las composiciones modulares de estuco que imitaban la arquitectura pública de carácter griego. La inclusión de columnas y hermas generaba un espacio visual que parecía sujetar el techo de la estancia. En el fragmento de fresco que inicia esta sección, procedente de la Casa del Criptopórtico y datado entre los años 30 y 20 a. C., se detectan muy bien las características de este estilo. Entre los elementos sustentantes se incluyeron pequeñas escenas figurativas —a modo de ventanas ficticias y *pinakes* (cuadros)— que ampliaban el espacio visual y daban una sensación de continuidad más allá del muro.

Poco a poco, el espacio entre los elementos sustentantes pasó a ganar relevancia, llegando a incluir imágenes de jardines dotados de todo tipo de elementos. Se conseguía, así, ampliar la superficie construida a través de espacios ficticios e imaginarios. Guirnaldas u otros elementos vegetales, a modo de decoración, servían también para dar unidad visual al diseño. Como parte de esta moda, el estuco pasó a utilizarse en los extremos del campo decorativo y también en zonas concretas, como capiteles sustentantes o cornisas. En algunos casos, estos contenían motivos figurados que completaban la composición. Durante las primeras décadas de esta nueva moda, los mosaicos de los pavimentos se caracterizaron por la profusión de diseños en blanco y negro junto a la inclusión de diseños en color, con algunos efectos en tres dimensiones.

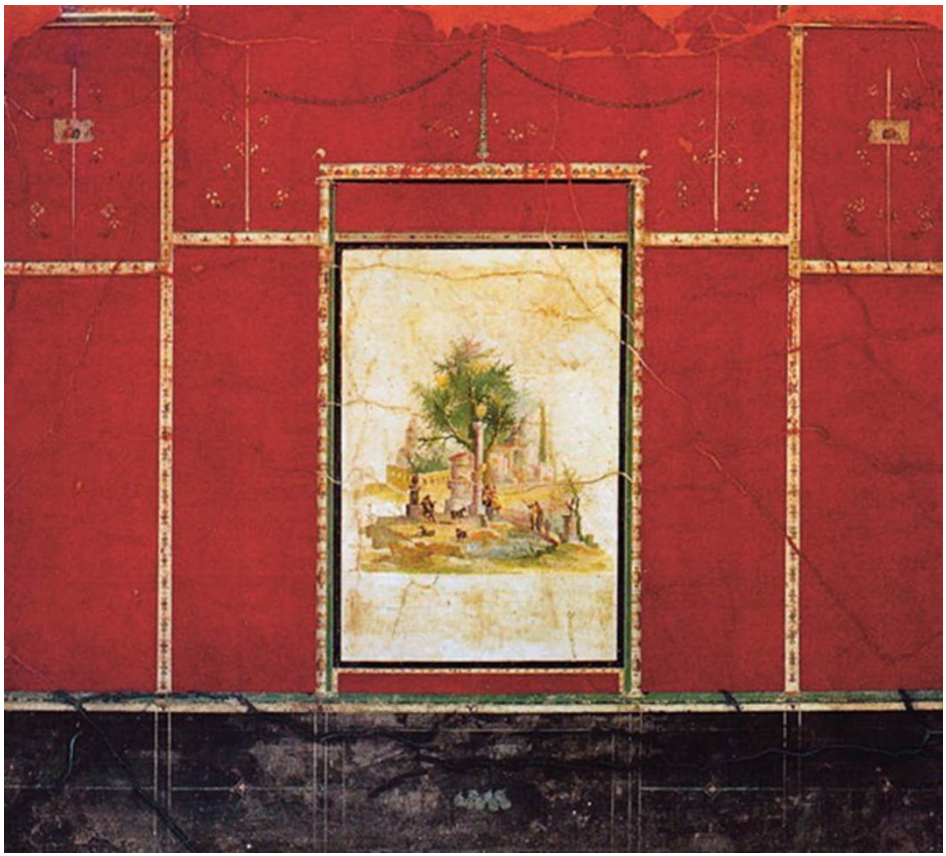
La desaparición de los emblemas característicos del primer estilo llevó, a partir del año 40 a. C., a la inclusión y el desarrollo de imágenes figuradas en las paredes. El ejemplo más destacado lo encontramos en la Villa de los Misterios, una residencia suburbana a las afueras de Pompeya que contiene una estancia con una decoración única en su género. En sus cuatro paredes, una megalografía —o narración pictórica a través de figuras de un tamaño superior al natural— envuelve al espectador y le hace partícipe de lo que está ocurriendo. Los vivos colores de las paredes y el detalle de las figuras, incluso la mirada de algunos personajes, contrastan con el blanco y negro del pavimento. Personajes reales, quizá miembros de la unidad familiar, u otros individuos, niños y mujeres, interactúan con seres mitológicos como Sileno, Ariadna y el dios Baco. Estas pinturas, asociadas a los misterios báquicos, han fascinado a arqueólogos, artistas y visitantes desde su descubrimiento. Mientras tanto, nuevos mosaicos con motivos figurativos comenzaron a decorar los suelos de las casas pompeyanas. Un buen ejemplo en este sentido lo encontramos en la Casa de

Menandro, en cuyos baños, y concretamente en la parte central del pavimento, vemos un mosaico con grandes figuras relacionadas con el carácter termal de esa zona de la casa.

Visitar la Casa del Criptopórtico o contemplar la estancia de la Villa de los Misterios nos permite comprender el impacto que este estilo tuvo en la vida de la élite más selecta. Comisionar proyectos decorativos que dieran rienda suelta a la figuración, en contraste con el estilo de módulos de estuco anterior, se convirtió en un símbolo de ascenso social y económico y en una manera de diferenciarse del resto de los pompeyanos. La decoración, en muchos casos, era una prueba del estatus de muchas familias que pretendían escalar a la cúspide de la élite. Durante estas décadas iniciales del segundo estilo pompeyano, la ciudad pasó a ser deducción colonial romana. El cambio en la decoración de los interiores a través de un lenguaje visual sirvió, sin duda alguna, para transmitir el nuevo orden social establecido.

87

El tercer estilo pompeyano (c. 30 a. C. —50 d. C.)



Fragmento decorativo en tercer estilo pompeyano, procedente de la llamada Villa de Agripa Póstumo, en el suburbio pompeyano.

El nuevo orden social experimentó continuos cambios a medida que Roma ampliaba sus fronteras. En torno a los años 30 − 20 a. C., un nuevo estilo comenzó a ser popular entre los miembros de la élite pompeyana. Pero el caso de Pompeya no es el único. Esta ciudad, como tantas otras, formaba parte de un imperio creciente que dominaba el Mediterráneo; un imperio que, al igual que Roma, su capital, estaba asistiendo a una auténtica revolución cultural. En estos años, Octaviano se convirtió en Augusto, primer emperador de Roma, y se llevaron a cabo una serie de reformas que transformaron por completo la cultura romana tal como se había conocido hasta entonces. En la decoración pictórica, y como respuesta al segundo estilo, el denominado tercer estilo pompeyano incluyó paneles que configuraban el espacio decorado. Estos paneles, divididos por sutiles elementos sustentantes como candelabros o finos soportes, dieron paso a campos decorativos donde se desarrolló un nuevo lenguaje visual.

Durante esta nueva moda, las profundidades arquitectónicas en perspectiva fueron trasladadas, con matices estilísticos miniaturistas, a la parte superior de la pared. En este período, además, el zócalo y la parte superior de la pared pasaron a incluir elementos de índole figurativa —a menudo motivos animales o vegetales—, dotando a la estancia de una unidad temática y decorativa. En los paneles de la zona central, este nuevo estilo se alejó de las escenas de jardines y paisajes y se centró en las escenas mitológicas, enmarcadas por elementos arquitectónicos como si formasen parte de una escenografía. Un infinito catálogo temático, tomado de la mitología griega y también de las modas populares, mostraba los gustos de los propietarios de las viviendas y narraba microhistorias en cada una de las estancias. Dioses y héroes pasaron a vivir con los habitantes en sus casas, protegiéndolos y haciéndoles partícipes de lo que significaba ser romano por aquel entonces. Uno de los ejemplos más importantes de este estilo lo encontramos en el *tablinum* de la Casa de Marco Lucrecio Frontón (V.4.a, 11), donde puede verse la evolución del tercer estilo hacia el barroquismo de la siguiente fase.

Siguiendo la técnica miniaturista y la aparente simplificación de elementos en las paredes, los mosaicos polícromos y con efectos en tres dimensiones tan característicos del segundo estilo pompeyano fueron sustituidos por la profusa utilización de mosaicos en blanco y negro.

Excepcionalmente, encontramos algunos mosaicos con figuras, entre los que destacan los que adornan la entrada y el atrio de la Casa de Paquius Proculus (I.7.1, 20), con una excelente decoración que impactaría a cualquiera que observara la entrada desde la Vía de la Abundancia o fuese recibido en el atrio por su propietario. Roma estaba experimentando una nueva época de auge y prosperidad, y los habitantes de Pompeya quisieron dejar constancia de los nuevos tiempos en los espacios que habitaban.

88

El cuarto estilo pompeyano (c. 50 d. C. —79 d. C.)

Fragmento decorativo en cuarto estilo pompeyano, procedente de los *praedia* de Julia Félix.

El cuarto estilo pompeyano es uno de los más debatidos recientemente entre historiadores del arte y arqueólogos. En términos generales, se afirma que apareció durante la década del año 50 d. C. como respuesta al clasicismo del tercer estilo. Al igual que los anteriores, surgió en un contexto de cambios, ligados, en este caso, a los

lujosos proyectos edilicios llevados a cabo en la época julio-claudia. Nuevos contrastes y nuevos colores fueron introducidos en un esquema compositivo que perduró a lo largo de los años, y que incluyó nuevos bordes característicos de la nueva moda. Estos bordes fueron utilizados de forma sistemática en muchas de las composiciones de este período. Las escenas mitológicas, ya incluidas en el estilo anterior, continúan teniendo una relevancia única y, en algunos casos, incluso sobrepasan el campo central de la pared.

Las formas dinámicas fueron las más características de este cuarto estilo: plantas ondulantes, grifos, cisnes, amorcillos y pájaros se veían suspendidos en el vacío de los paneles centrales. Nuevos elementos decorativos, como los medallones circulares, proliferaron durante esta fase. Estos medallones contenían paisajes, objetos, amorcillos, *psichai* y bustos —retratos personales, dioses o personajes mitológicos— que completaban la composición. Temáticamente, grandes escenas que evocaban jardines, paisajes y cacerías pasaron a decorar los peristilos y distintos paneles de las estancias. Ejemplos de estas escenas de caza los encontramos en el patio de la Casa de Lucrecio Frontón (V.4.a, 11) y en la Casa de los Ceii.

Los pavimentos de las mansiones, al igual que las paredes, experimentaron un gran desarrollo temático y estilístico: numerosas viviendas —como la Casa del Oso Herido (VII.2.45) o la Casa del Poeta Trágico (VI.8.5)— introdujeron en su entrada ricas composiciones teseladas que daban la bienvenida al visitante. Fue en esta etapa cuando el arte del mosaico figurado y el arte del estuco experimentaron su mayor desarrollo. Aunque la datación de este estilo decorativo sigue siendo objeto de debate, antes del terremoto del año 63 d. C. ya se habría asentado en la ciudad, y después del seísmo las mansiones fueron reconstruidas y reformadas siguiendo las características de la nueva moda.

De los cuatro estilos presentados a lo largo de esta historia, este último ha permitido, gracias al gran número de diseños hallados en las distintas casas, investigar en profundidad el trabajo de los artesanos, su forma de organizarse y la existencia en Pompeya de grupos de decoradores que actuaban a escala local y regional. Asimismo, este alto número de ejemplos ha permitido observar cómo los propietarios disponían de un amplio elenco de motivos y escenas que podían combinar a su antojo. Así, se crearon diseños únicos y muy personalizados que, a modo de tapiz o empapelado, decoraban las paredes, como en la estancia con medallones de cristal dorado de la

Casa de los Amorcillos Dorados (VI.16.7). Otros diseños más comunes incluían elementos personales en las escenas elegidas para los paneles centrales. Fue en estos últimos años previos a la erupción del Vesubio cuando muchas de las casas incluyeron adornos en sus paredes, llevando el concepto decorativo a un siguiente nivel. Relieves escultóricos, espejos de obsidiana, mármoles y otros elementos nutrieron la imaginación de los miembros de la élite, que encargaban a los artesanos todo tipo de diseños destinados a reflejar su riqueza y sus aspiraciones personales y sociales.

CEMENTERIOS, MUERTOS Y SUPERVIVIENTES

89

El arte de morir en Pompeya

Parte de la tumba construida por Naevoleia Tyche en la necrópolis de Puerta de Herculano.

LAS CIUDADES DE LOS MUERTOS

Te invito a que recorras conmigo las necrópolis de Pompeya, ya sea

antes de entrar en la ciudad o después de haberla visitado. A lo largo de nuestro itinerario, descubrimos que las tumbas aparecen distribuidas de manera más o menos regular en todas las necrópolis. A excepción de un tipo de tumba, como veremos más adelante, los sucesivos diseños fueron adoptados, con variaciones, por distintos grupos sociales según las modas del momento. Cada difunto o familia, en función de su capacidad económica, apostó por un mausoleo más monumental o por otro más sencillo, con una o varias inscripciones para dejar memoria del difunto. Pero el hecho de que observemos semejanzas no quiere decir que todas las necrópolis fueran iguales. Las tumbas que vemos hoy en día, aunque puedan parecernos similares, presentaban diferencias relevantes en la Antigüedad. Desde la destrucción de la ciudad, muchas han perdido la parte superior, que en su momento pudo tener un altar o una estructura circular a modo de templete, además de la decoración en estuco y otros materiales propios de cada recinto funerario.

Cada cementerio tuvo sus características concretas y su identidad propia, y la evidencia pompeyana nos permite adentrarnos, al menos allí donde se ha excavado una gran superficie, en las artes funerarias de Pompeya. Si prestamos atención a qué pompeyanos fueron enterrados en qué necrópolis, podemos observar que la élite dio preferencia a determinadas zonas. Por ejemplo, la necrópolis de la Puerta de Herculano acogió tumbas como la construida por una liberta, Naevoleia Tyche, para ella y para su marido, Cayo Munacio Fausto, así como para sus propios libertos y libertas. Sin embargo, el resto de los enterramientos de esa zona pertenecen a la élite más selecta, que buscó posicionarse en primera fila, junto a la vía de los sepulcros y la vía superior, así como cerca de la puerta de acceso a la ciudad. En cambio, si nos trasladamos al sur, a la necrópolis de Puerta de Nocera, encontramos una realidad completamente distinta: más allá de los distintos tipos de tumbas y de su monumentalidad, las de los libertos superan en número a las de los miembros de la élite. Estos datos nos dan información sobre dónde preferían ser enterrados los habitantes más ricos, quizás un hecho asociado al carácter de los distintos suburbios y a su relativa cercanía a los accesos principales de la ciudad, como veremos en el siguiente capítulo.

Todas las tumbas que hoy en día observamos en las necrópolis de la ciudad pertenecen al período colonial de Pompeya, esto es, empezaron a construirse a partir del año 80 a. C. Solo algunos hallazgos puntuales y un mausoleo familiar de época samnita —ya mencionados en otros capítulos— corresponden a una cronología anterior. Si consideramos

todas las tumbas que contemplamos en nuestra visita, podemos establecer varios grupos en función de los diseños personalizados que cada familia eligió para su tumba. Estos monumentos, además, permiten establecer cronologías específicas, dado que se introdujeron y se popularizaron en distintos momentos históricos. Aunque todos son característicos del período colonial de Pompeya, transcurrieron 159 años hasta la destrucción de la ciudad, un tiempo suficiente para que hoy día, en nuestra visita, identifiquemos diferencias cronológicas significativas.

LOS TIPOS DE TUMBAS A TRAVÉS DEL TIEMPO

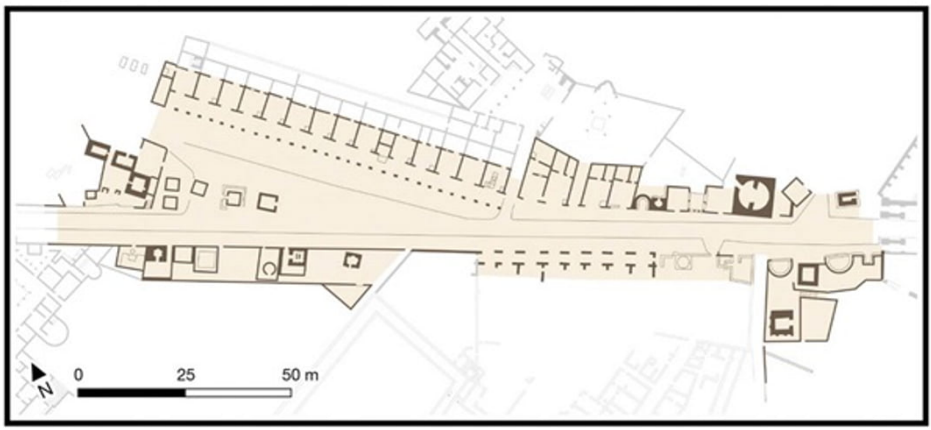
De la época republicana (80 a. C. —27 a. C.) solo se conservan algunos ejemplos. Durante ese período, predominaron las tumbas de tipo *aedicula* (una estructura con un gran nicho construido que normalmente poseía esculturas), y las de tipo altar (una tumba con un altar de obra como elemento central, normalmente visible sobre un podio o estructura). Estas solo se encuentran en las necrópolis de Puerta de Nocera— la más popular debido al número de ejemplos —y Puerta de Herculano, y están situadas a cierta distancia de la puerta de acceso a la ciudad. El registro arqueológico nos muestra que todo cambió en la época del emperador Augusto (27 a. C.— 14 d. C.). En esa fase, la popularidad de Puerta de Nocera se mantuvo, y la de Puerta de Herculano aumentó, pero también otras zonas como la Puerta de Estabia y la Puerta del Vesubio comenzaron a acoger tumbas. A través de este *boom* funerario, comprobamos que por estas fechas se adoptaron nuevas tipologías y diseños, como los *tholoi* o monumentos a modo de templete circular, y las columnas, podios, estructuras con arcos o nichos y otras variedades introducidas. Por otra parte, tanto las tumbas de tipo altar como las *aedicula* continuaron construyéndose. En cambio, las tumbas de tipo *schola*, que veremos más adelante, fueron introducidas justamente en este período.

En la época Julio-Claudia, hasta el gran terremoto (14 d. C. —62/63 d. C.), estas tendencias continuaron de manera similar en todas las necrópolis. Los tipos de tumba introducidos desde la época republicana continuaron utilizándose, con variaciones de estilo y diseño, y se introdujeron las tumbas que simulaban la estructura de una casa, algunas con cubierta a dos aguas o fachadas enmarcadas por columnas. En esta época, además, se comienzan a realizar enterramientos en otras necrópolis, como la de Puerta de Nola. En los últimos años de la ciudad,

desde el gran terremoto hasta su destrucción (62/63 d. C.— 79 d. C.), la actividad continuó siendo muy similar a la de las fases previas, pero observamos dos cambios notables: las tumbas de altar continúan utilizándose, mientras que las de *aedicula* dejan de construirse. Además, la necrópolis de Puerta de Herculano experimentó un uso funerario mayor que en épocas anteriores, mientras que la construcción de tumbas en Puerta de Nocera decreció.

Estas son las líneas generales que nos muestran la evolución de los tipos de tumbas en las necrópolis hasta ahora excavadas en la ciudad. Dentro de muchos de los recintos, encontramos diseños personalizados: desde enterramientos individuales hasta un triclinio; desde incineraciones hasta alguna inhumación; desde sencillos ajuares hasta exquisitos vasos que demostraban la riqueza y gusto de quienes allí permanecían enterrados y de sus familiares.

Necrópolis de Puerta de Herculano



El arte de morir pompeyano nos ofrece un reflejo de su sociedad. En este sentido, comprobamos que diferentes grupos dominantes transmitieron su estatus y poder de manera grandiosa y pública, pero a la vez mantuvieron su identidad privada en sus espacios domésticos. En estos espacios, estos individuos no solo acogían a otros miembros afines, sino que convivían con el resto de los familiares y esclavos que formaban parte de la unidad familiar. Eso es lo que encontramos en el interior de muchas de esas tumbas, la presencia de diferentes individuos —más allá del cabeza de familia— a los que a veces podemos identificar, como veremos en los siguientes capítulos. Pero lo que nos

demuestra el caso de Pompeya es que también hubo mujeres con espacio propio, o al menos con influencia suficiente para hacerse visibles. Muchas de ellas aparecen mencionadas en la inscripción principal de la tumba como esposas, madres, patronas o incluso hijas. En algunos casos, son ellas las que dedican la tumba a hijos o esposos; en otros, son las que reciben la dedicatoria, o aparecen mencionadas como quienes otorgaron la libertad a algunos esclavos. En ejemplos concretos, el nombre de la mujer aparece delante del nombre de su esposo, lo que tal vez se explica, según algunos investigadores, por el hecho de que la mujer era viuda en el momento de la dedicatoria de la tumba. Gracias a los cientos de inscripciones recuperadas de las tumbas pompeyanas, podemos rescatar la identidad de otras muchas mujeres que habrían pasado desapercibidas si nos hubiéramos limitado a prestar atención a la vida cotidiana de la ciudad. De una manera u otra, a pesar de los obstáculos, las mujeres también se hicieron un hueco en la sociedad pompeyana: Fadia, Pithia Rufila, Vesonia, Arellia Tertulla, Aesquillia Polla, Caecilia Agathia, Annedia, Veia Barchilla… todas ellas han pasado a la historia y se han hecho visibles gracias a las inscripciones funerarias que hemos encontrado. Algunas incluso aparecen mencionadas como los únicos miembros principales del enterramiento, como las sacerdotisas Mamia y Eumaquia. Esta última, gran benefactora de la ciudad, construyó un monumental mausoleo para los suyos en Puerta de Nocera.

90

Vivir entre los muertos

Cuadro con escena pompeyana en el sepulcro de Mamia, realizado por Lawrence Alma-Tadema en 1869.

Además de ser el lugar de reposo de los difuntos, las necrópolis eran también un lugar donde la vida estaba muy presente. De las cinco necrópolis descubiertas en Pompeya, las de Puerta de Nocera y Puerta de Herculano han sido excavadas lo suficiente como para comprender la organización del espacio funerario en los suburbios de la ciudad. La de Puerta de Herculano, además, nos ha permitido imaginar cómo debían

de ser la vida y la muerte en un suburbio pompeyano.

El cuadro que abre este capítulo ejemplifica muy bien cómo pudieron ser esos espacios de enterramiento a las afueras de la ciudad. La pintura recrea una escena cotidiana que tiene como escenario la famosa tumba de Mamia, una de las sacerdotisas de Pompeya que hemos podido identificar. La calzada y la acera dan paso al monumento funerario. Seis personajes descansan o conversan entre ellos e interactúan con el entorno; al fondo vemos otros coloridos monumentos de piedra, además de unas vistas únicas al mar. El pintor Alma-Tadema no pudo imaginar de manera más acertada hasta qué punto los vivos convivían con los muertos en este suburbio pompeyano.

Si prestamos atención a lo que la arqueología nos ha desvelado, descubrimos un área suburbana, configurada en su aspecto final en la época de Augusto, en la que podríamos encontrar de todo. Las tumbas principales se situaban junto a la puerta de acceso a la ciudad, en un espacio reservado al enterramiento de los más privilegiados. Monumentos funerarios de todo tipo, y en distintas filas, daban la bienvenida a quienes se adentraban en la ciudad o la abandonaban. Pero tan solo unos metros más adelante, observamos una realidad distinta que nos hace imaginar cómo pudieron estar configuradas las restantes necrópolis. En apenas 250 metros de calles excavadas, encontramos los accesos, algo discretos, a tres grandes villas suburbanas: las conocidas como Villa de Cicerón, Villa de Diomedes y Villa de las Columnas de Mosaico. La gran avenida de acceso a la ciudad incluso se bifurca, ofreciendo un espacio para nuevas tumbas y para un complejo comercial e industrial que debió de acoger múltiples actividades. Además de las estancias dotadas de un mostrador, que pudieron servir como pequeñas tabernas o tiendas, se han encontrado alfarerías e incluso fundiciones de bronce. Estudios recientes han demostrado, además, que la actividad continua en estos espacios hizo que junto a las tumbas y junto a la muralla se acumularan la basura y los desperdicios de las actividades del día a día, que llegaban a alcanzar una altura considerable.

Si nos trasladáramos a los últimos años de vida de la ciudad, encontraríamos una avenida repleta de viandantes y de carros a punto de entrar en Pompeya. Esta era una de las principales arterias de comunicación de la ciudad con el norte. Entre las muchas tumbas, veríamos que algunas tenían bancos corridos para que la gente pudiera descansar o charlar. Tiendas, negocios y tabernas flanquean las tumbas y las entradas a algunas de las mansiones más lujosas de Pompeya. Si

miramos desde la zona alta de la calle, justo antes de entrar a la ciudad, podemos observar la bahía y los barcos que se aproximan a la zona. El bullicio del suburbio se ve pacificado por los espacios verdes y ajardinados del entorno. Como visitantes del siglo XXI que somos, por un momento olvidamos que estamos en un cementerio y llegamos a confundir la monumentalidad del lugar con otras zonas de Pompeya. Aunque el resto de las necrópolis presentó una configuración diversa, la falta de excavaciones en esas zonas nos impide reconstruir al detalle cómo debieron de convivir los muertos con los vivos. Cerca de la Puerta del Vesubio también se han encontrado villas, así como un posible establo en Puerta de Nocera. En Puerta Marina, unas termas y una villa de lujo daban acceso a un suburbio en el que, probablemente, también se produjeron enterramientos. Los miles de grafitos recuperados en todas las necrópolis confirman que eran lugares de paso donde podía suceder de todo. La visita que acabamos de realizar nos permite descubrir una faceta más de la muerte en el mundo romano: su presencia cotidiana en el mundo de los vivos.

91

Costumbres regionales y locales

Estela funeraria o columella.

MARCADORES VISUALES

El objeto que vemos sobre estas líneas es uno de los más característicos

del mundo funerario pompeyano. Más allá de los distintos tipos de tumbas localizados en las necrópolis de Pompeya, dos elementos nos dan las claves sobre ciertas costumbres que podemos asociar a una identidad regional y local. El primero de ellos son las *columellae*. Se trata de pequeños marcadores en piedra, con forma antropomorfa (cabeza y hombros), que se usaban para señalar el lugar donde habían sido enterradas las cenizas del difunto y, a la vez, servían de representación del mismo.

En Pompeya y alrededores —en sitios como Estabia, Scafati y Sorrento— se han encontrado más de cuatrocientas *columellae*, que son exclusivas de Campania. Se cree que su popularidad se debe al carácter económico del formato y a los distintos materiales que podían ser utilizados para realizarlas: mármol, piedra, roca volcánica… Tanto es así que algunos autores llegaron a creer que eran exclusivas de enterramientos de esclavos, una interpretación que en la actualidad ya no se sostiene. Sus diseños varían desde un simple marcador a modo de cipo o pilastra hasta la inclusión de rasgos antropomorfos que servían para recordar al difunto e identificar, incluso, si era un hombre o una mujer. En algunos casos, como en el que presentamos aquí, se creaban reutilizando otros adornos arquitectónicos. Lo interesante de estas *columellae* es que se encuentran tanto dentro de las grandes tumbas y recintos monumentales como en áreas comunes de enterramiento. En todos los lugares, independientemente de la capacidad económica del difunto o de la familia, estas estelas eran la representación más sencilla para señalar una tumba y transmitir —de manera consciente o inconsciente— una moda regional. Tanto es así que en algunos lugares donde recibieron sepelio miembros de un grupo social exclusivo, como es el caso de los pretorianos, solo el que provenía de Pompeya fue enterrado con una *columella*, en una zona distinta al resto. La mitad de estos particulares marcadores funerarios recuperados en Pompeya contienen inscripciones que indican la identidad del difunto, que, en otros casos, aparecería pintada sobre la superficie. Estos datos han permitido identificar, en algunas ocasiones, a los enterrados bajo estas *columellae* como miembros de una misma *gens* o familia.

TUMBAS PARA LA ÉLITE LOCAL

El segundo elemento asociado a una forma de expresión puramente pompeyana son las *scholae*. Este tipo de enterramientos, particulares por su diseño arquitectónico, eran exclusivos de Pompeya y estaban

reservados a la élite más selecta. Hasta la fecha, solo se han encontrado ocho ejemplares, ubicados en cuatro de las puertas de acceso a la ciudad. Todos los individuos que aparecen conmemorados con epitafios en estas tumbas eran miembros de la clase dirigente o estaban casados con un personaje de la élite. Por su monumentalidad, destaca la tumba dedicada a la sacerdotisa Mamia, ya mencionada en esta historia. El rasgo más característico de estos monumentos es un amplio banco semicircular, que resalta el carácter social y de comunidad de las tumbas y de algunos de los rituales practicados en ellas. Su impacto cautivó a artistas del siglo XIX como Lawrence Alma-Tadema, que nos legó el cuadro que hemos visto con anterioridad. El hecho de que solo hayan sido encontrados en Pompeya, y que la mayoría sean de época augustea, nos invita a reflexionar sobre la revolución cultural que experimentó la ciudad en este período y sobre la transmisión de modelos arquitectónicos a lo largo y ancho del Mediterráneo. ¿Cabe pensar que ciertos miembros de la élite quisieron dejar constancia, a través de estos monumentos, de su pertenencia a la clase dirigente? Sabemos que en época augustea los suburbios de la ciudad experimentaron notables cambios… y que los vivos convivían con los muertos más de lo que podemos imaginar. Quizás estos espacios, situados junto a las puertas de acceso a la ciudad, sirvieron para acoger a viajeros y viandantes que entraban y salían de la urbe. Al mismo tiempo, el hecho de poder leer la inscripción dedicatoria de la *schola* serviría para recordar al difunto y evitar que cayera en el olvido.

92

Funerales de élite

Inscripción funeraria del sepulcro de Marco Obelio Firmo.

Cada vez que muere un hombre ilustre, es llevado en su funeral al Foro, a la llamada tribuna, a veces visible en una postura erguida y, menos a menudo, reclinado. Aquí, con toda la gente alrededor, uno de sus hijos mayores, si le queda uno que, por casualidad, esté presente, o si no, algún otro pariente, sube a la tribuna y habla sobre las virtudes y logros exitosos del difunto. Como consecuencia, la multitud y no solo los más cercanos a los logros del difunto, sino también aquellos ajenos, cuando se rememoran sus hazañas y se presentan ante ellos mismos, son conmovidos tan empáticamente que parece que la pérdida no solo es de los que guardan luto, sino que se trata de una pérdida pública que afecta a todo el pueblo (Polibio 6.53).

En la antigua Roma, los entierros de los miembros más ilustres de la élite constituían un acto social. En los funerales, la familia del difunto tenía la oportunidad de expresar, una vez más, su importancia dentro de la comunidad. Pero no solo intervenía la familia: también la ciudad era partícipe del último adiós al difunto —al menos en el sentido físico — durante la procesión funeraria que se llevaba a cabo desde el hogar familiar hasta la tumba, pasando por el foro. Lo público y lo privado se veían fusionados en un acto, el de la *pompa funebris*, que legitimaba la posición social del difunto y de su familia a través de la memoria de sus antepasados. Las descripciones del historiador Polibio nos permiten imaginar, con viveza, cómo serían estos funerales en el centro de la capital del imperio. De igual modo, recientes estudios han reconstruido cómo serían estas procesiones dentro de Pompeya. ¿Me acompañas en una de ellas?

A lo largo de esta historia hemos conocido a alguno de los ilustres pompeyanos que consiguieron dejar rastro de su identidad para la posteridad. La cita que abre este capítulo nos permite reconstruir cómo pudo ser uno de estos funerales.

UNA «POMPA FUNEBRIS» POMPEYANA

M(arco) OBELLIO M(arci) F(ilio) FIRMO AEDILI
IIVIR(o) I(ure) D(icundo) HVIC DECURIONES LOC(um)
SEPVLTVRAE ET IN FVNER(ibus) HS IↃↃ CENSUER(unt) PAGANI
THURIS P(ondo) XXX ET CLUPEUM, MINISTR(i) EOR(um) IN ODORIB(us) HS CIↃ ET CLUPEUM

«A Marco Obelio Firmo, hijo de Marco, edil, duoviro con poder judicial. Los concejales de la ciudad le concedieron un lugar de entierro y 5.000 sestercios para su funeral; los habitantes del distrito rural le donaron 30 libras de incienso y un escudo, y sus asistentes, 1.000 sestercios para perfumes y un escudo».

Esta inscripción, que está localizada en la fachada del recinto funerario, en la necrópolis de la Puerta de Nola, nos permite comprobar que este ilustre edil recibió los más grandes honores. El consejo local le concedió una cantidad de dinero mucho mayor de la habitual, y otros ciudadanos le hicieron donaciones en forma de dinero, incienso o escudos. Una vez realizados los preparativos, Pompeya se convirtió en el escenario perfecto para dar el último adiós a uno de sus más

influyentes ciudadanos. Varios grafitos e inscripciones han servido para localizar su casa, no muy lejos de la tumba, a cinco manzanas desde la entrada a la ciudad por la Puerta de Nola (*CIL* IV.8970; 8971b; 8996; 7806; 3829; 6621; 3828). Imaginemos cómo fue su procesión funeraria, que comenzaría en la casa del difunto. El cuerpo habría sido preparado previamente y estaría listo en el *lectus vitalis*, lecho que se utilizaría durante la procesión y terminaría siendo quemado al finalizar el acto. El encargado de organizar el funeral era el *dissignator*.

En la casa se habrían reunido amigos y familiares, y también actores, músicos, bailarines y plañideras (*praeficae*), que eran las mujeres encargadas de llorar al difunto durante el funeral. Sabemos que la procesión funeraria de Obelio Firmo se realizó de día, pues las únicas que se llevaban a cabo de noche eran las de los niños y las de las personas sin recursos económicos. Para que comenzase, se necesitaba el permiso de los ediles, quienes se habrían ocupado de garantizar que la ruta y el espacio necesario en el foro estuvieran despejados (las actividades previstas para ese día en el foro eran reubicadas o suspendidas temporalmente). La cantidad de personas reunidas ante la casa de Obelio Firmo nos indica que se trataba de un acto social de recuerdo y memoria del difunto, pero también de expresión de su estatus. Los familiares y amigos iban vestidos adecuadamente, guardando el luto: esto se conseguía invirtiendo la toga para que el borde púrpura del cargo fuera invisible o vistiendo colores oscuros. También se ensuciaba la ropa, y algunos asistentes llevaban el cabello despeinado y el cuerpo sin lavar. Los actores encargados de representar a los antepasados portaban ropajes propios de sus rangos e iban acompañados de lictores con los fasces al revés. La música se acompasaba al trágico ambiente del evento.

Una vez fijada la fecha del funeral, las actividades del foro serían suspendidas temporalmente, con el objeto de liberar el espacio necesario para los actos públicos. Imaginar la ruta de la procesión funeraria de Obelio Firmo nos permite adentrarnos en el mundo de las sensaciones e imaginar a la ciudad viviendo un funeral de este tipo. Todo el grupo de gente, en procesión, junto con el cuerpo expuesto, habría salido de la casa del difunto y se habría dirigido al sur, hacia la Vía de la Abundancia, a través de alguna de las calles aún no excavadas de la ciudad. Allí habría girado hacia el oeste, dirigiéndose por la vía principal al centro neurálgico de Pompeya. Podemos imaginar que, junto a los lamentos de amigos, familiares y plañideras, habría otras personas observando la procesión —trabajadores de negocios, viajeros e

incluso clientes de las tabernas—, lo que nos recuerda de nuevo que la muerte era un acto social. Algunos habrían conocido en persona al difunto, mientras que los visitantes de la ciudad estarían viéndolo por primera vez a través del escaparate preparado para la ocasión.

Una vez llegados al foro, los asistentes y la familia habrían tomado asiento y tendría lugar el discurso fúnebre o *laudatio*. En el caso de grandes personajes como Obelio Firmo, el público de la ciudad habría permanecido de pie, prestando atención a la *laudatio* y mostrando respeto a uno de sus conciudadanos. El discurso fúnebre recordaría los grandes logros del difunto y las hazañas de sus antepasados. A modo de teatro, los actores y el propio cuerpo del difunto evocarían el linaje familiar. Concluidos los discursos, la procesión discurriría por el norte del foro, probablemente hacia el Templo de la Fortuna Augusta, para después girar al este, por la Vía de Nola, hacia las afueras de la ciudad, donde el evento continuaría. Este tipo de procesiones funerarias no eran exclusivas de los grandes miembros de la élite: otros ciudadanos pompeyanos también las realizaban, aunque adaptándolas a su capacidad económica. Quienes no podían permitirse el lujo de celebrar el funeral en el foro de la ciudad trasladaban el cuerpo hasta la tumba, en procesión, y una vez allí realizaban los discursos y llevaban a cabo otros ritos. Visitemos la tumba de Obelio Firmo para ver cómo finalizaba la ceremonia.

93

Un enterramiento pompeyano

Urna funeraria para cremaciones, procedente de Pompeya.

Como hemos indicado anteriormente, una vez terminados los discursos, la *pompa funebris* seguiría avanzando desde el foro —probablemente a través de la Vía de Nola— hasta salir de Pompeya.

Muy cerca de la puerta de acceso a la ciudad, junto a una de las vías de entrada, los arqueólogos encontraron el recinto funerario donde fue enterrado Obelio Firmo. Así lo indicaba la inscripción que hemos visto en el capítulo anterior. Además, los arqueólogos encontraron también numerosos grafitos en las fachadas del recinto, algunos de los cuales anunciaban la celebración de juegos en Pompeya. Con el objetivo de dejar constancia de su muerte, Obelio Firmo eligió un lugar transitado para establecer su recinto funerario. De hecho, esta fue la ruta de escape de, al menos, quince víctimas de la erupción, cuyos cuerpos fueron encontrados junto al recinto.

DAR SEPELIO AL DIFUNTO

Al finalizar la procesión funeraria, los más allegados continuarían llevando a cabo los rituales funerarios para asegurar la separación entre los vivos y los muertos y contribuir de este modo al orden natural. En realidad, estos ceremoniales ya habrían comenzado a celebrarse en la morada del difunto. Así, la familia se purificaba de la contaminación de la muerte, y el cuerpo del fallecido se preparaba para emprender su viaje. Los rituales continuaban tras el sepelio y se repetían en fechas concretas para celebrar la memoria de su antepasado. El contraste entre la muerte y la vida se podía intuir durante la *pompa funebris* y en el entierro propiamente dicho. En ese momento, el uso de incienso y aromas enmascaraba la trágica realidad de la muerte. En el caso de nuestro protagonista, sabemos que se destinaron 30 libras para incienso y 1.000 sestercios para perfumes, que en parte serían utilizados durante la cremación del cuerpo. A la llegada a la tumba, el cuerpo era incinerado en un espacio concreto de la necrópolis o junto al mausoleo. En el caso de nuestro personaje, las excavaciones recientes encontraron —justo al lado del exterior de la tumba— los fragmentos de un *ustrinum* con restos de huesos y más de cien fragmentos de un lecho funerario con decoración en hueso tallado. Quizá se trataba del *lectus vitalis* de algún pompeyano enterrado en las inmediaciones, pues en torno a la tumba se encontraron otras cremaciones. En cualquier caso, los restos hallados ejemplifican muy bien cómo era el entorno en el que se estableció el sepulcro de Obelio Firmo y cuán intensa era la actividad funeraria en los años previos a la erupción. Penetremos en su interior y descubramos en qué consistía un enterramiento pompeyano en esta época.

Las excavaciones realizadas hasta ahora han encontrado dos

cremaciones. Nos centraremos en una de ellas donde se encontró una urna cineraria similar a la que abre este capítulo. Esta forma de enterramiento será la más común en Pompeya a partir del año 80 a. C. Tras incinerar el cuerpo, los restos de cenizas y huesos eran depositados en una urna. En nuestro caso, la urna es de cristal, pero las hubo de cerámica, de plomo o incluso de otros materiales más o menos preciados —incluidos el oro y la plata—, dependiendo del estatus del difunto. Normalmente, el recipiente era depositado en una oquedad, donde a veces se arrojaban también los restos de la incineración. Una vez tapado, un tubo, generalmente cerámico, comunicaba el enterramiento o urna con la superficie y permitía las libaciones rituales. Cuando el mausoleo era familiar y tenía nichos en su interior, las urnas eran depositadas en esos nichos, que luego se sellaban. En la tumba de Obelio Firmo, en el momento de la excavación se encontró un trozo de ánfora encima del tubo de libaciones. Junto a la urna se encontraron los restos de la pira funeraria —con decoración en hueso-que fueron depositados antes de sellar la oquedad. El lugar de la sepultura lo marcaba una estela conmemorativa. En muchas ocasiones, dependiendo de la capacidad económica del difunto o del tipo de enterramiento, no había ni siquiera estela. Muchas tumbas contienen ungüentarios y otros objetos como parte del ajuar. Los perfumes, como hemos indicado, servían para contrarrestar el hedor de la muerte. Esta reversión simbólica de los elementos se realizaba con el uso de lámparas y antorchas, o incluso, en algunas ocasiones, con monedas que eran quemadas durante la cremación y después depositadas en la urna cineraria junto a las cenizas. Después de que su cuerpo fuera incinerado, y con una moneda quemada, el difunto podría pagar a Caronte, tal y como indica Juvenal en sus *Saturae* (3.267).

Como hemos visto a lo largo de nuestra historia, la inhumación fue característica del período precolonial, mientras que la llegada de los veteranos de Sila a partir del año 80 a. C. trajo consigo el rito de la cremación, que se convirtió en la práctica mayoritaria. Solo los niños eran inhumados, aunque hay una excepción en este sentido: se trata de Marco Venerio Secundio, un varón de unos 60 años cuya sepultura, descubierta recientemente, muestra que fue inhumado en una pequeña cámara situada en el interior de la tumba, donde también hay evidencias de una cremación. Su excelente estado de conservación, con restos de una oreja y pelo, demuestra la existencia de otras prácticas funerarias hasta ahora desconocidas en Pompeya.

94

Un monumento a la memoria

Recinto funerario de Publio Vesonio Filero.

Hasta ahora hemos visto dos momentos asociados al mundo funerario a través del caso de Obelio Firmo. En el mundo romano, dos son los términos que nos permiten diferenciar aspectos esenciales en la

concepción de la muerte: el *sepulcrum* y el *monumentum*.

El primero se refiere al espacio legal destinado al difunto tras ser incinerado o inhumado, es decir, una vez realizados los ritos funerarios y el sepelio. Así, este espacio pasaba a ser considerado un lugar religioso, protegido por la ley sagrada. Era un lugar protegido por los dioses de los difuntos, a quienes había que rendir culto en fiestas como las Parentalia. En estas ceremonias, los familiares traerían flores y alimentos a las tumbas, celebrarían un banquete y ofrecerían lámparas y otros enseres a los difuntos. En la tumba de Cneo Vibrio Saturnino, un gran triclinio a cielo abierto sirvió para este tipo de eventos, que también celebraban la memoria del difunto. No es difícil imaginar las cámaras funerarias de tumbas como la de Naevoleia Tyche, donde probablemente se dispusieron lucernas y recipientes con aceites y otros líquidos durante la celebración de estos ritos.

Por su parte, el concepto *monumentum* hace referencia a la plasmación social de la muerte, visible en el lugar del entierro a través de la tumba o mausoleo. En el caso de Obelio Firmo, el espacio físico elegido para el sepelio fue un recinto cuadrangular con una inscripción visible desde la vía de acceso. Como hemos visto, en muchos casos la muerte se convertía en un acto social, cuyo esplendor dependía de la capacidad económica del difunto o de su familia. No es nuestro objetivo visitar cada mausoleo, personalizado según los gustos y capacidades del difunto y su familia, pero sí nos detendremos en el concepto que representa la plasmación física del enterramiento: el *monumentum*. Según los textos legales, el mausoleo serviría para preservar la memoria y permanecer en la posteridad: «*monumentum est, quod memoriae servandae gratia existat*» (*Dig*. 11.7.2.6, 42).

PRESERVAR LA MEMORIA Y DIGNIDAD DESPUÉS DE LA MUERTE

Ya hemos visto los distintos tipos de tumbas que existieron en Pompeya, derivadas de las modas y las aspiraciones de sus propietarios. Muchos pompeyanos comenzaron a construir su tumba incluso en vida… y a veces cambiaron de idea o adaptaron el plan inicial según los avatares de la misma. Acompáñame a la necrópolis de Puerta de Nocera, una de las más monumentales, situada al sur de la ciudad, y visitemos la tumba de Publio Vesonio Filero.

El recinto funerario, construido a partir del año 40 d. C., incluía otros enterramientos anteriores. La reorganización del espacio hizo que

dos de estas tumbas fueran cubiertas con grava por el nuevo propietario. En estos casos, nuevas marcas indicarían dónde yacían los difuntos para que sus familiares pudieran rendirles culto. Dentro del mismo recinto, otro enterramiento ha demostrado que la urna cineraria previa se rompió antes de ser enterrada de nuevo. A pesar de estar protegidos por la ley religiosa, los lugares de enterramiento no siempre se respetaban, y se han documentado casos en los que la reorganización espacial implicó acabar con ellos. El mausoleo de Publio Vesonio Filero contenía una estructura a modo de torreta o altar, con dos inscripciones y tres estatuas. Lo curioso de este pompeyano es la historia de su tumba, que sirvió como mausoleo familiar a más de una docena de individuos. Las tres esculturas que adornan el monumento funerario aparecen vestidas —con toga los hombres y con túnica y manta la mujer —, y una inscripción las identifica. De izquierda a derecha:

P(ublius) VESONIVS G(aiae) L(ibertus)
PHILEROS AVGVSTALIS
VIVOS MONVMENT(um)
FECIT SIBI ET SVIS
VESONIAE P(ubli) F(iliae)
PATRONAE ET
M(arco) ORFELLIO M(arci) L(iberto)
FAVSTO AMICO

«Publio Vesonio Filero, liberto de Gaia, Augustal, aún en vida hizo este sepulcro para sí mismo y para los suyos; para su patrona Vesonia, hija de Publio; y para su amigo Marco Orfelio Fausto, liberto de Marco».

Sabemos que Filero levantó la tumba en vida, además de añadir información a la inscripción. Pero no todo quedó ahí. Una segunda placa contenía otra inscripción que contaba la decepción que había sufrido Filero con su amigo Marco Orfelio Fausto. En la placa leemos lo siguiente:

HOSPES PAVLLISPER MORARE
SI NON EST MOLESTVM ET QVID EVITES
COGNOSCE AMICVM HVNC QVEM
SPERAVERAM MI ESSE AB EO MIHI ACCVSATO
RES SVBIECTI ET IVDICIA INSTAVRATA DEIS

GRATIAS AGO ET MEAE INNOCENTIAE OMNI
MOLESTIA LIBERATVS SVM QVI NOSTRVM MENTITVR
EVM NEC DI PENATES NEC INFERI RECIPIANT.

«Si no es molestia, extranjero, detente un breve instante y aprende qué evitar. A este hombre del que yo había esperado que fuera un amigo, estoy abandonándolo. Un caso fue maliciosamente presentado en mi contra, fui acusado y se iniciaron procesos legales. Gracias a los dioses y a mi inocencia, quedé liberado de toda angustia. Que ni los dioses del hogar ni los dioses del inframundo reciban a aquel que distorsionó nuestros asuntos».

En efecto, las excavaciones realizadas en el interior del recinto demostraron que el espacio designado para el entierro de Marco Orfelio Fausto fue bloqueado, a modo de maldición. Al no estar enterrado, el espacio destinado al *sepulcrum* de Orfelio Fausto pudo ser objeto de las prácticas mágicas de la *defixio*, que implicaban privarlo de un lugar de sepelio y asegurar que el espíritu del difunto deambulara por la tierra sin ser enterrado. Legalmente, al no haber cuerpo, Filero no estaba profanando la tumba que él mismo había levantado. Así, destruyó la losa que sellaba la cavidad para dos tumbas aún vacías, borró la estela de su amigo y rellenó el espacio destinado a la urna y al conducto de libaciones. Después, selló de nuevo el espacio y dispuso una inscripción a título propio, con letras negras, mencionándose a sí mismo. En el exterior de la tumba, a una altura visible, se aseguró de guardar su propia memoria y la de su familia, manifestando su inocencia y acusando al farsante que a su vez lo había acusado a él.

Esta preocupación por transmitir una buena imagen en el monumento que honraría al difunto y a su familia se comprende mejor a través de estas palabras de Cicerón: «*Vita enim mortuorum in memoria est posita vivorum*»; esto es: «La vida de los muertos se conserva en la memoria de los vivos» (*Phil*. 9.10). Lo que se recordase de los difuntos y de su buena fama era lo que permanecería en este mundo. Por ello, la mayoría de los pompeyanos se aseguraron de dejar constancia de su identidad y linaje en función de sus posibilidades económicas.

Otra tumba refleja la lucha de una familia por mantener su nombre vivo a través del tiempo. Se trata de la familia de los Lucrecios Valentes, conocida por la organización de juegos gladiatorios. La interpretación de la inscripción de su recinto funerario ha sugerido que D. Lucrecio Valente tuvo tres hijos que fallecieron a corta edad, y que adoptó a un

cuarto a quien puso su nombre; este último, D. Lucrecio Satrio Valente, transmitió el linaje familiar a su hijo, asegurando así la supervivencia de los Lucrecios Valentes, que solo se vio truncada por la erupción del Vesubio. A esto podemos añadir otro ejemplo: el de Marco Lucrecio Decidiano Rufo, que es uno de los primeros miembros de la *gens Lucretia* atestiguados en Pompeya, y él mismo, proveniente de la *gens Decidia*, fue adoptado por dicha familia. Así, podemos comprender la necesidad de dejar constancia para la posteridad de la memoria de la familia en la tumba.

95

Los otros difuntos

Sillar inscrito en una zona de enterramiento junto a la muralla de la ciudad.

La muerte de un individuo, como acto social, dejaba al margen a quienes no podían permitirse un lujoso monumento o sufragarse un funeral digno. Pero esto no quería decir que no recibieran sepelio. Aunque no gozaran de un funeral análogo al de la élite, el difunto sería llevado hasta la tumba por sus amigos y familiares, siguiendo los ritos

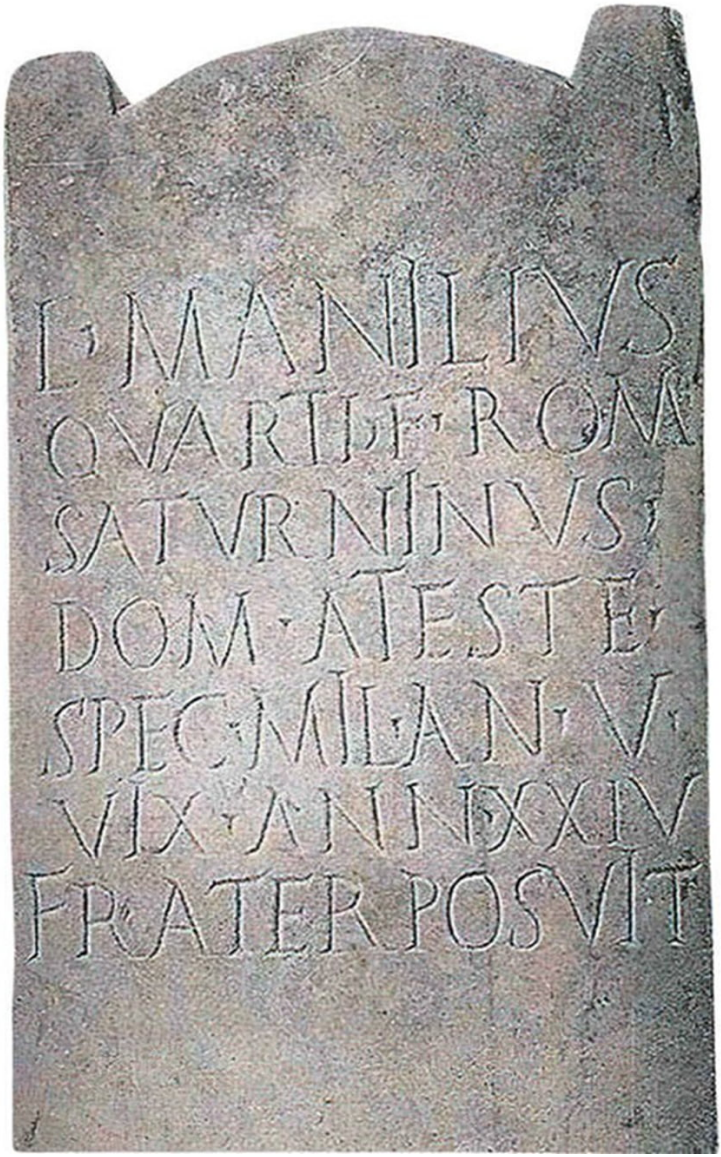
establecidos. Quienes no tenían medios suficientes se asociaban en hermandades, que costeaban los gastos del funeral y el entierro, y, cuando este no era el caso, como solución final eran sepultados en fosas comunes o *puticuli*.

Las necrópolis de Pompeya nos han legado piezas que nos permiten identificar algunos de los espacios donde las personas más pobres recibieron sepelio. Una sección de la muralla, entre las puertas de Nola y Sarno, contenía inscripciones —algunas de ellas en griego— que han sido interpretadas como epitafios de enterramientos cercanos. Las excavaciones realizadas hasta el momento han desvelado la existencia de un recinto delimitado destinado a los entierros. De esta necrópolis se han recuperado más de 38 urnas cinerarias, algunas de las cuales contenían restos puntuales de ajuar. Datados a finales del período republicano o a comienzos de la época imperial, los restos hallados —entre ellos, el cuerpo de un bebé que solo contaba con unos meses de edad— sugieren que pudo tratarse de una zona de enterramiento de personas que no pudieron permitirse un mausoleo monumental o un recinto funerario propio.

Otro grupo distinto al de la élite y al de los libertos —difícil de identificar debido a la ausencia de inscripciones— es el de los esclavos. Sin embargo, en algunas de los cientos de tumbas descubiertas podemos observar la presencia de esclavos. En el mausoleo de Apuleio y Veia, en Puerta de Nocera, no solo fueron enterrados los miembros de la familia, sino también Conviva, esclava de Veia, que vivió veinte años. Así lo indicaba una placa en mármol con una inscripción, bajo la que se encontró su urna cineraria con una moneda de la época republicana. En la misma necrópolis, una estela en mármol, entre dos tumbas, indicaba que allí yacía Helle, una niña de cuatro años que algunos han sugerido que era una esclava. En este último caso no podemos saber quién financió su entierro o a qué tumba estaba asociado el enterramiento. Lo que sí sabemos con certeza es que muchos esclavos eran enterrados en los mausoleos de la familia a la que pertenecían, como es el caso de los Epidios, cuyo linaje se mantuvo desde época samnita hasta el momento de la erupción. En la misma Puerta de Nocera, la tumba de Munatio Fausto contenía el enterramiento de cuatro de sus esclavos (Helpis, Primigenia, Arsinoe y Psyche), que murieron muy jóvenes, cuando tenían entre once meses y tres años, y de otro, Atimeto, que vivió hasta los veintiséis años. En el caso de la tumba de Publio Vesonio Filero, observamos el enterramiento de esclavos en el recinto. Todo ello nos da pistas sobre cómo funcionaban las unidades familiares.

96

Morir fuera de casa



Estela funeraria de un pretoriano enterrado en Pompeya.

DAR SEPELIO A LOS PRETORIANOS

Algunos enterramientos hallados en las distintas necrópolis de Pompeya

nos han aportado claves sobre individuos que murieron lejos de su tierra natal. Procedían de otros lugares, pero en el momento de su muerte estaban en Pompeya, bien porque se habían mudado a la ciudad de manera definitiva o bien porque habían acudido allí de forma temporal. Aun así, como veremos enseguida, en algunos casos no es tan fácil confirmar si habían nacido o no en la ciudad, aunque sepamos que sus antepasados provenían de otras tierras. El objeto que abre estas líneas sí que nos permite, sin duda alguna, saber que el difunto falleció cuando estaba de paso en Pompeya. Veamos lo que dice la inscripción:

L(ucius) MANILIVS
QVARTI F(ilius) ROM(ilia)
SATVRNINVS
DOM(o) ATESTE
SPEC(ulator) MIL(itavit) AN(nis) V
VIX(it) ANN(is) XXIV
FRATER POSVIT

«Lucio Manilio Saturnino, hijo de Cuarto, de la tribu romiliana, natural de Ateste, pretoriano, realizó el servicio militar durante 5 años. Vivió 24 años. Su hermano organizó esto».

¿Se encontraba su hermano en Pompeya cuando falleció, o estas fueron sus últimas voluntades y fueron sus compañeros quienes le dieron sepelio, recordando a su hermano? La tumba de Lucio Manilio Saturnino forma parte de un conjunto de cuatro enterramientos situados muy cerca de la muralla, en la Puerta de Nola, pertenecientes a pretorianos de distintas cohortes. Quizás, al morir fuera de casa, este fue el espacio que Pompeya les concedió para el descanso eterno, en una zona pública donde normalmente estaban prohibidos los entierros. La presencia de estos miembros de la guardia personal del emperador ha sido atestiguada en la región, y consta incluso en algunas de las transacciones del archivo de Cecilio Jocundo. Curiosamente, estas estelas presentan diferencias respecto a las características *columellae* que hemos visto en páginas anteriores. Con ello, se quería indicar que correspondían a individuos no provenientes de la zona. Entre los restos de las cremaciones, se han recuperado algunos clavos, cenizas y piezas de madera, asociadas al ajuar y al ritual realizado. De las cuatro tumbas de pretorianos, dos indican la tribu y la ciudad o lugar de origen, mientras que la tercera está incompleta, y la cuarta, dedicada a Lucio

Betucio Negro, solo menciona la tribu a la que perteneció el difunto. Aunque es probable que este último pretoriano tampoco fuese natural de Pompeya, el hecho de que solo aparezca mencionada la tribu nos lleva a centrarnos en los otros enterramientos, relacionados con difuntos pertenecientes a una tribu de fuera de Pompeya.

LAS «TRIBUS» EVIDENCIADAS EN POMPEYA

En la antigua Roma, la población se dividía en tribus. Aunque, en un principio, el concepto de «tribu» se asociaba a la procedencia geográfica de sus miembros, con la expansión del mundo romano este significado fue perdiendo peso. A partir de entonces, el término empezó a usarse para facilitar ciertos aspectos sociales relacionados con distintos ámbitos: el militar, el censal y el de los impuestos y los comicios. Cuando Pompeya pasó a ser colonia romana, sus ciudadanos, junto con los de Herculano, fueron asignados a la tribu Menenia. En las necrópolis de Pompeya están referenciadas hasta ocho tribus más: Falerna, Collina, Cornelia, Papiria, Oufentina, Romilia, Velina y Palatina. Algunos autores han afirmado que la referencia a otras tribus indica que el difunto provenía de otros lugares. Sin embargo, debemos recordar que la pertenencia a una tribu se heredaba por línea paterna o a través del dueño, no por el lugar de nacimiento. Solo aquellos que hubiesen adquirido la ciudadanía en Pompeya durante el período colonial, a través de su padre o de su patrón, serían asignados a la tribu Menenia. Afortunadamente, podemos identificar a algunas de esas familias que se trasladaron desde otros lugares y se asentaron en Pompeya. Una tumba monumental en Puerta de Nocera nos recuerda que una familia había emigrado desde Arpino, a medio camino entre Nápoles y Roma. Sus miembros, adscritos a la tribu Cornelia, ya habían ostentado cargos políticos en su ciudad de origen. Esto les facilitó comenzar su vida en Pompeya con cierto nivel y permitió que Gayo Tilio Rufo fuese duoviro hasta en dos ocasiones en la ciudad. En el interior de la tumba de su familia se enterraron hasta tres generaciones.

97

Las víctimas de la erupción

Calcos en yeso de la villa suburbana de Cività Giuliana. T —

LOS ÚLTIMOS MOMENTOS DE VIDA

Al alba del día 25 de octubre, tras una noche catastrófica, la ciudad

amaneció casi enterrada. La visibilidad era escasa, y el humo impedía respirar con normalidad. Las plantas bajas de los edificios habían sido engullidas por los millones de toneladas de cenizas, *lapilli* y material volcánico que habían caído durante horas. Algunos tejados y cubiertas no habían aguantado el peso y se habían derrumbado, sepultando en su interior a quienes habían buscado refugio. Estos derrumbes se vieron incrementados por pequeños seísmos que acompañaron a la erupción. Había incendios por todas partes. Tras una noche apocalíptica, al amanecer la actividad volcánica remitió por un tiempo. Los supervivientes intentaron huir de la ciudad a toda prisa. Los que habían tenido la suerte de sobrevivir en las plantas bajas de algunos edificios buscaron la manera de escapar o de encontrar un refugio mejor, y algunos de los que se habían escondido en las plantas superiores lograron salir a las calles saturadas de *lapilli*, a través de ventanas y balcones, y pudieron emprender la huida. El caos se había apoderado de la idílica ciudad costera. Entre los que buscaban abandonar la ciudad había cuatro individuos que, con dificultad, avanzaban a través de una calle entre el foro y las grandes termas, junto a la Vía Estabiana. Un hombre encabezaba el grupo, portando un tesorillo con más de cien monedas de plata y bronce; lo seguían dos chicas jóvenes y, tras ellas, una mujer, enjoyada con pendientes, que portaba una bolsa repleta de cucharas, un espejo y una estatuilla en ámbar. Parecía que llevaban consigo sus bienes más preciados. Había poca visibilidad, y la temperatura era cada vez más alta. A duras penas, intentaban avanzar sobre cinco metros de material volcánico y *lapilli*. No lograron llegar al final de la calle. Perdieron la vida durante la última oleada piroclástica que sacudió la ciudad al alba, y quedaron relegados al olvido.

Las líneas anteriores son un relato novelado basado en los datos que la arqueología nos ha proporcionado. Aquellos individuos ignoraban que estaban destinados a convertirse en protagonistas de la historia de la ciudad, y que, aunque relegados al olvido por un tiempo, serían rescatados siglos después. El 15 de febrero de 1863, el *Giornale di Napoli* publicaba el artículo «Scoverta Pompeiana», escrito por Giuseppe Fiorelli. El por aquel entonces director de las excavaciones de Pompeya contaba en primera persona y de manera detallada cómo se le ocurrió introducir yeso en una oquedad en la que habían encontrado algunos huesos. El resultado fue tan impactante como inesperado. Acababa de recuperarse la primera silueta de una de las víctimas. El descubrimiento de los cuatro cuerpos había sucedido días antes, el 3 de febrero, en el transcurso de las excavaciones de un callejón cercano a las Termas

Estabianas, a cinco metros de altura. Acababa de hallarse un grupo de cuatro individuos que habían perecido en su intento por abandonar la ciudad en mitad de la erupción.

INMORTALIZAR LA AGONÍA

Por primera vez desde el inicio de las excavaciones, se había conseguido inmortalizar en Pompeya el momento exacto de la muerte de cuatro individuos que transmitían la agonía y el sufrimiento de las últimas horas de la ciudad. Expuestos en varias localizaciones desde entonces, hoy en día continúan impresionando a quienes por unos segundos contemplan, como si estuviesen congelados en el tiempo, la agónica expresión de sus rostros, las extremidades retorcidas por el dolor y los sutiles detalles de los pliegues de los mantos con los que muchos de ellos intentaron evitar una asfixia que terminó en shock térmico. Una de mis descripciones favoritas relacionadas con el impacto que los calcos pompeyanos tuvieron en los visitantes del siglo XIX es la de Marc Monnier, cuyos dramáticos detalles conmueven al lector:

Cualquiera puede verlos ahora, en el museo de Nápoles; nada podría ser más impactante que ese espectáculo. No son estatuas, sino cadáveres moldeados por el Vesubio; los esqueletos siguen allí, en esas envolturas de yeso que reproducen lo que el tiempo habría destruido y lo que las cenizas húmedas han conservado: la ropa y la carne, podría decirse que la vida misma. Los huesos asoman aquí y allá, en ciertos puntos a los que el yeso no llegó. En ningún otro lugar se puede ver algo parecido a esto. Las momias egipcias están desnudas, ennegrecidas, espantosas; ya no tienen nada en común con nosotros; están dispuestas para su sueño eterno en la actitud consagrada. Pero los pompeyanos exhumados son seres humanos a quienes vemos en la agonía de la muerte.

La técnica desarrollada por Fiorelli no era del todo novedosa. Las primeras improntas dejadas por las víctimas de la erupción de las que se tiene noticia se remontan a 1772. Durante las excavaciones de la Villa de Diomedes, junto a la vía que se dirigía a Herculano, se hallaron apiladas en uno de los corredores del criptopórtico, cercano a una escalera, una veintena de víctimas. Entre los restos de las cenizas volcánicas se observaban las siluetas de sus cuerpos, que pronto maravillaron a los presentes. Especialmente, llamó la atención el de una joven que portaba un collar, pendientes, broche, pulseras y tiara de oro, y que murió cubriéndose el rostro con su vestido. De este grupo de individuos solo se conservaron los brazos y un pecho de la joven, que

fueron llevados al Museo de Portici.

Durante el siglo XIX, se había desarrollado un método para realizar moldes en yeso de materiales orgánicos; en 1856 se creó el primer calco de una puerta, que pronto comenzó a reproducirse en otros lugares de la ciudad. La técnica que llevaría a Fiorelli a realizar su famoso «descubrimiento» se estaba forjando. Desde aquel 3 de febrero de 1863, se tiene constancia bibliográfica de la realización de 103 calcos de yeso en Pompeya, de los que en la actualidad solo permanecen catalogados unos noventa. Entre estos ejemplares llaman la atención los calcos de animales, que hoy en día son cuatro: un perro hallado en la Casa de Orfeo; un cerdo proveniente de la Villa Regina, en Boscoreale, y dos équidos provenientes de la villa suburbana de Civiltà Giuliana. El realismo y la calidad de los calcos de yeso varía según la época en la que fueron realizados y el tipo de material utilizado. Al principio se usaba el yeso alabastrino, pero, en épocas posteriores, este material fue sustituido por la escayola o el cemento, lo que provocó una disminución de la calidad y del realismo de estos calcos. Sin embargo, las investigaciones recientes —iniciadas sobre todo a partir de 2014, en el marco del Gran Proyecto Pompeya y de otros proyectos internacionales — han permitido un estudio completo de estas cápsulas del tiempo, desde su ADN hasta su composición ósea.

Las horas iniciales de aquel 25 de octubre fueron mortales. Pero no todos perecieron a la vez. Cuando la actividad volcánica se reanudó en torno a las 06:30 de la mañana, las oleadas piroclásticas sacudieron la ciudad. Los primeros en morir fueron los que se encontraban al norte, en las villas situadas fuera de la muralla. Al noroeste, dos personas que se habían refugiado en un criptopórtico fueron sorprendidas por la primera oleada piroclástica de esa mañana. Sus cuerpos fueron descubiertos en el año 2020, durante las excavaciones en Civiltà Giuliana, y son los últimos calcos realizados de la dramática colección de víctimas pompeyanas. Casi dos mil años después, en un pasillo de aquella villa pudo llevarse a cabo el más completo estudio jamás realizado de las víctimas pompeyanas. En torno a las 07:30 de aquel 25 de octubre, una segunda y tercera oleadas piroclásticas alcanzaron el interior de la ciudad. En cuestión de minutos, arrasaron con estructuras y se abrieron paso a través del entramado urbano, aniquilando a quienes intentaban huir de aquel fatídico escenario. Cerca del foro, cuatro personas —probablemente miembros de una familia, o quizás un grupo de desconocidos— intentaban sobrevivir a aquella catástrofe. Pero el destino les tenía reservado un lugar en la historia.

98

Sobrevivir al desastre

Cuadro con escena de la destrucción de Pompeya, la erupción, y sus habitantes huyendo, realizado por Alessandro Sanquirico en 1827.

A finales de octubre de 2010, el volcán del monte Merapi, en la isla de Java, Indonesia, desató una serie de erupciones. Previamente, durante las semanas anteriores, se había producido un abrupto aumento

de la actividad sísmica. A pesar de la monitorización del proceso, las prolongadas y potentes erupciones, que duraron hasta mediados de noviembre, dejaron un panorama desolador. Las corrientes piroclásticas provocaron la muerte de 353 personas. Muchas aldeas desaparecieron bajo la ceniza. Esta erupción provocó la evacuación de 350.000 personas y el desplazamiento a nuevos lugares de los habitantes de las poblaciones engullidas por las cenizas. Pero la letalidad de este volcán no era desconocida. Previamente, en 1930, había arrasado trece localidades y acabado con la vida de 1.400 personas. Más numerosos aún fueron los supervivientes que se vieron obligados a desplazarse. El monte Merapi es el volcán más activo de Indonesia, con erupciones regulares desde el siglo XVI. A sus pies, la muerte de la población y los desplazamientos de los supervivientes han sido una constante imposible de evitar, pese a la monitorización tecnológica. Mucho más recientemente, una situación similar, cuya agonía se prolongó durante meses, sucedió tras la erupción del volcán de Cumbres Viejas, en La Palma. Afortunadamente no hubo víctimas humanas, pero las pérdidas materiales fueron de nuevo incontables. Las fotografías de ambos desastres, a pesar de tratarse de erupciones distintas a la del Vesubio del año 79 d. C., nos permiten hacernos una idea de cómo pudieron quedar Pompeya y otras localidades de la región tras la catástrofe.

Al alba del 25 de octubre del año 79 d. C., la estampa sería desoladora. Muertos, ciudades desaparecidas, poblaciones dañadas por los seísmos, localidades en ruinas… Este fue el escenario que tuvieron que afrontar los miles de desplazados que tuvieron la suerte de huir durante las primeras horas de la erupción y lograron escapar a la muerte. Se estima que la erupción del Vesubio acabó con un 10% de la población de la zona. El resto sobrevivió. Aunque muchos perecieron en la ciudad —y sus cuerpos han sido encontrados durante las excavaciones, como hemos visto anteriormente—, la mayoría pudo escapar. En el año 2017, en las inmediaciones de la Puerta de Estabia, en Pompeya, se descubrieron los restos de esa huida apresurada. Sobre las capas de ceniza y barro, se encontraron marcas de las ruedas de los carruajes y de las pisadas de los viandantes. En ese momento, una lluvia de cenizas y material volcánico ya había empezado a cubrir la ciudad, y los habitantes aún se afanaban en abandonarla por las distintas vías de acceso. Si nos imaginamos por un instante aquella dramática escena, sentiremos sin duda angustia y desesperación. Nunca conoceremos la identidad de muchos de aquellos supervivientes. Menos aún el número exacto y hacia dónde se dirigieron. Sin embargo, poseemos algunas

pistas acerca de los más ricos. Sigamos sus pasos tras la erupción para intentar descubrir cómo fue volver y enfrentarse a la normalidad.

HISTORIAS DE SUPERVIVENCIA

En el siglo pasado, muy lejos del Vesubio, en Ostia, ciudad portuaria que abastecía a Roma, se encontró una inscripción en mármol que hoy se exhibe en el museo del yacimiento. El texto decía lo siguiente:

MUNATIA Q(uinti) L(iberta) CALTILIANA
PIETAS FECIT SIBI ET
Q(uinto) MUNATIO Q(uinti) L(iberto) CALTILIANO
QUARTIONI PATRONO SUO
Q(uinto) MUNATIO ((mulieris)) L(iberto) CALTILIANO
SECUNDO
Q(uinto) MUNATIO ((mulieris)) L(iberto) CALTILIANO
EPAGATHO

«Munacia Caltiliana Piedad, liberta de Quinto, lo hizo para ella misma y también para Quinto Munacio Caltiliano Cuartión, liberto de Quinto, su patrono; para Quinto Munacio Caltiliano Segundo, liberto de mujer, y para Quinto Munacio Caltiliano Epagatho, liberto de mujer» (*CIL* XIV.5031).

Esta inscripción funeraria nos aporta datos muy interesantes para nuestra historia, pues nos desvela el matrimonio entre miembros de dos familias que sobrevivieron a la erupción del año 79 d. C. La familia de los Caltilianos, documentada en Pompeya durante el siglo I, se caracterizó por su actividad política durante el gobierno de Nerón. Todos los miembros de esta familia documentados en Ostia son posteriores a la erupción del Vesubio, y, además, todos los hombres portan el *praenomen* de «Lucius», como los de Pompeya. La conexión de los Caltilianos identificados en Ostia con los de Pompeya la demuestra el culto a Serapis, que, junto con el de Isis, era muy popular en Pompeya y fue profesado por los miembros de esta familia a su llegada a Ostia. Pero la inscripción nos proporciona más datos, como la mención a los Munacios. Esta otra familia, también documentada en Pompeya, solo aparece en Ostia a partir del año 79 d. C. Un reciente estudio ha sugerido que ambas familias pudieron trasladarse a este lugar tras sobrevivir a la erupción del Vesubio. Y, lo que es más

interesante aún, que miembros de ambas familias se casaron entre ellos. ¿Se conocían los supervivientes al llegar a Ostia? ¿Fue casualidad que se reencontraran en su nueva ciudad? Un ejemplo podría ser casualidad, pero este hecho ha sido evidenciado en la epigrafía en muchas ocasiones, y es una prueba clara de la movilidad de los supervivientes.

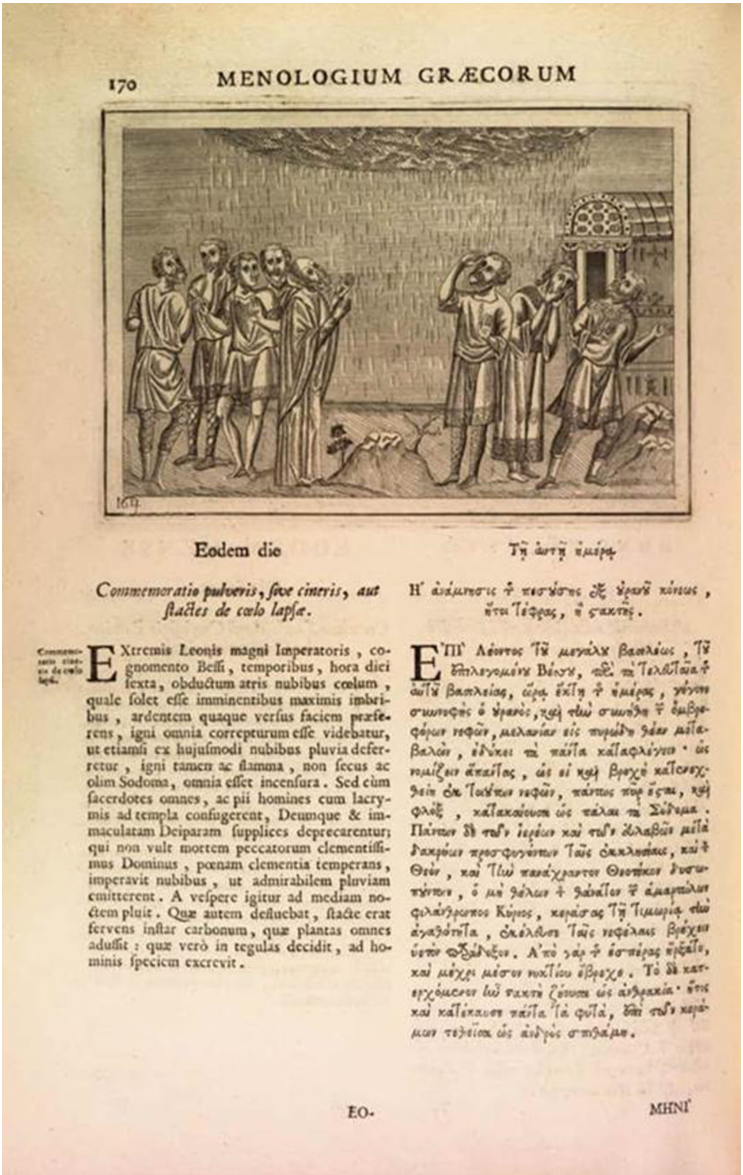
Tras la erupción —según señalan los historiadores Suetonio (*Tit.* 8) y Dion Casio (*Hist.* 66.24.3)—, el emperador Tito nombró a varios representantes entre sus excónsules para la restauración de Campania. Además, destinó las propiedades de los difuntos que no tenían parientes conocidos a la recuperación de la población, y recurrió a los fondos existentes para socorrer a víctimas y supervivientes. La zona devastada requirió la presencia del propio emperador, que visitó el lugar. Muchas de las ciudades que no quedaron sepultadas, situadas en las actuales Sorrento, Nocera o Nápoles, sufrieron daños en algunos de sus monumentos debido a los seísmos que acompañaron la erupción. Así lo recuerdan las placas que conmemoran la restauración de estos edificios bajo el imperio de Tito y Domiciano. No es difícil imaginar que la cantidad de desplazados, familias completas y supervivientes que lo habían perdido todo superaría las decenas de miles. Todos ellos tuvieron la suerte de abandonar sus hogares a tiempo y sobrevivir. Sin embargo, perdieron todas sus pertenencias. Recientes desastres naturales nos dan una idea del impacto y magnitud a escala social que estos trágicos sucesos tienen en quienes sobreviven. Y del desplazamiento de miles de personas a lugares más seguros. En la ciudad de Nápoles, por ejemplo, se creó un barrio para los supervivientes de la vecina ciudad de Herculano, llamado Regio Herculensis. Muchas familias de Pompeya también se asentaron en Neápolis, Puteoli o Cumae, ciudades costeras con las que seguramente tendrían ciertos lazos. Se cree que la mayoría de los supervivientes se trasladaron a los territorios situados al norte del área de la catástrofe. Los miembros de la familia de los Sulpicios, los hermanos Fausto y Oniro, se asentaron en Cumae, donde continuaron muy probablemente con su actividad financiera anterior.

En aquellas ciudades se construyeron nuevos barrios, termas, baños públicos y edificios. Allí, los desplazados pudieron empezar sus vidas de nuevo, gracias a los lotes de tierra y a las ayudas gestionadas por el emperador. Más que una gestión migratoria impuesta, se cree que el emperador fomentó que los supervivientes se instalaran en lugares donde tenían ciertas conexiones. Pero no todos permanecieron en la zona. Cornelio Fusco, un habitante de Pompeya, terminó sus días en

Dacia (actual Rumanía), donde fue destinado —como pretoriano a cargo de cinco legiones— para servir en la guerra emprendida por Domiciano. Cada uno eligió cómo empezar de cero. Los Caltilianos y Munacios, protagonistas de este capítulo, vieron en las cercanías de Roma, cerca del mar, una vía directa al ascenso social. La arqueología no los muestra como víctimas, sino como supervivientes que dejaron atrás la catástrofe y emprendieron nuevas vidas.

99

Campania, año 472 d. C.


170 MENOLOGIUM GRÆCORUM

Eodem die

Commemoratio pulveris, sive cineris, aut stactes de cœlo lapsæ.

Commemoratio cineris de cœlo lapsi.

EXtremis Leonis magni Imperatoris, cognomento Bessi, temporibus, hora diei sexta, obductum atris nubibus cœlum, quale solet esse imminentibus maximis imbribus, ardentem quaque versus faciem præferens, igni omnia correpturum esse videbatur, ut etiamsi ex hujusmodi nubibus pluvia deferretur, igni tamen ac flamma, non secus ac olim Sodoma, omnia esset incensura. Sed cùm sacerdotes omnes, ac pii homines cum lacrymis ad templa confugerent, Deumque & immaculatam Deiparam supplices deprecarentur; qui non vult mortem peccatorum clementissimus Dominus, pœnam clementia temperans, imperavit nubibus, ut admirabilem pluviam emitterent. A vespere igitur ad mediam noctem pluit. Quæ autem defluebat, stacte erat fervens instar carbonum, quæ plantas omnes adussit: quæ verò in tegulas decidit, ad hominis speciem excrevit.

EO- MHNI'

Página del *Menologium Graecorum* con escena de la lluvia de cenizas sobre Estambul, provocada por la erupción del Vesubio en el año 472 d. C.

Pero ¿qué pasó con la zona tras la erupción? El objeto que se

encuentra sobre estas líneas, una imagen que forma parte de un libro, nos permite continuar nuestra historia más allá de aquel fatídico suceso. Como hemos visto hasta ahora, la magnitud de la erupción, ligada a las condiciones meteorológicas de aquel día, hizo que parte de los materiales expulsados por el Vesubio se dirigieran hacia el sur. La erupción fue de tal magnitud que destruyó villas y ciudades bastante alejadas de la zona —por ejemplo, la localidad de Positano, en la costa amalfitana—, mientras que otros lugares más cercanos al cráter no quedaron tan arrasados y pudieron ser reocupados fácilmente. Unos quince años después de la erupción, Estacio (*Silv*. 4.78 − 85) afirmaba:

Te digo estas palabras, Marcelo, en las costas calcídicas, donde el Vesubio explotó con furia, derramando tormentas de fuego que rivalizaban con las llamas sicilianas. ¡Extraño pero cierto! ¿Creerán las generaciones futuras, cuando regresen las cosechas, cuando este desierto vuelva a ser verde, que las ciudades y los pueblos yacen sellados debajo de ellos, o que sus campos ancestrales perecieron bajo un mar poderoso? Aun así, la cumbre no cesa en sus amenazas letales.

Aunque el paisaje era desolador y desastroso, la reocupación y recuperación de los territorios en torno al Vesubio se fue realizando de forma progresiva. En todo caso, prospecciones arqueológicas realizadas en el área del Vesubio han demostrado que la zona destruida en un radio de diez kilómetros en torno al cono del volcán no fue reocupada durante al menos una generación. Hubo que esperar al imperio de Adriano para que la calzada que comunicaba la costa fuera recuperada de nuevo, y para que se levantaran nuevos edificios y se reconstruyeran algunos de los que habían sobrevivido a la erupción. Se cree que la producción de vino, producto estrella de la región, sufrió tal crisis que aumentaron las importaciones desde la Galia. Tuvieron que transcurrir varias generaciones para que el terreno volviera a ser fértil, y para que las exportaciones de vino, asociadas a explotaciones agrícolas y lujosas villas, prosperaran en la zona a gran escala, lo que no sucedió hasta bien entrado el siglo II y durante el siglo III d. C. Progresivamente, la vida se hizo paso, de nuevo, en la zona. En el actual municipio de Torre del Greco, en el suburbio de Pompeya, en el siglo IV d. C. se construyó una villa rural sobre los restos de una villa marítima que había sido destruida en la erupción del año 79 d. C. Durante las excavaciones se encontró un altar en mármol y materiales reutilizados datados en el siglo II-III d. C. que demuestran la existencia de un bosque sagrado dedicado a Júpiter. Además, el hallazgo de tumbas tardoantiguas y otras estructuras confirman la reutilización de las faldas del Vesubio

para nuevos fines generaciones después del fatídico suceso.

CONTINUAR VIVIENDO A LA SOMBRA DEL VESUBIO

Un yacimiento clave que nos permite comprender la recuperación del territorio es la villa en Somma Vesubiana. Aunque sigue vivo el debate en torno a la fecha de su construcción, recientes sondeos nos llevan a datarla a mediados del siglo II d. C. Su decoración dionisiaca y la monumentalidad del complejo, parcialmente excavado, han permitido documentar la producción de vino en esta zona del Vesubio después de la erupción. Las grandes cantidades producidas —se estima que unos cien mil litros anuales— manifiestan la resiliencia de una economía que floreció de nuevo en las fértiles tierras del Vesubio. Las ciudades de Pompeya y Herculano quedaron en la memoria de quienes volvieron a habitar la región. Sepultadas bajo sus villas y haciendas agrícolas, yacían aquellas fatídicas horas y todo lo que se llevó por delante la erupción del año 79 d. C. Ahora ya sabían hasta qué punto podía ser peligrosa una montaña y habrían sido capaces de interpretar perfectamente cualquier señal emitida por el Vesubio como una posible alarma. De hecho, la del 79 d. C. no fue la única erupción que arrasó la zona.

En el año 472 d. C., una nueva erupción de tipo subpliniana sacudió la región. Una referencia de las crónicas de Conde Marcelino, cronista romano, nos describe cómo en ese año, bajo el consulado de Marciano y Festo, una gran erupción del Vesubio expulsó «vísceras quemadas» y fuegos internos, provocando que el día se oscureciera y que toda Europa quedara cubierta de cenizas. Tal fue el impacto del suceso que, en lugares como Bizancio (actual Estambul), la lluvia de cenizas quedó inmortalizada en algunos grabados de la época, haciendo que aquel 6 de noviembre se recordara para siempre. Si volvemos a las laderas del Vesubio, este relato aparece confirmado por la arqueología. En este caso, la columna eruptiva alcanzó entre los 12 y los 20 kilómetros de altitud, y sus efectos más inmediatos se concentraron en un radio de 10 kilómetros al noreste del Vesubio, haciendo que el territorio quedara cubierto por un espesor medio de 2,5 metros. Además, las fases posteriores provocaron la escorrentía de flujos piroclásticos que arrasaron toda la planicie de Nola, llegando a cubrir muchas de las villas que, desde el año 79 d. C., habían sido levantadas en la zona. Una de estas villas, la situada en la actual Somma Vesuviana, quedó semienterrada tras la erupción, y su potente producción vinícola fue

interrumpida. Muchas otras villas desaparecieron, pero la estampa sería ya muy distinta a lo sucedido siglos atrás, en el año 79 d. C. Sobre Pompeya solo se habían construido algunas villas para la explotación del territorio, que quedaron parcial o totalmente destruidas. Los habitantes del lugar conocían ya la furia del volcán y el impacto no fue tan grande. Habían aprendido la lección sobre el riesgo que conllevaba, y que sigue conllevando, habitar tierras volcánicas.

Epílogo

Las mil historias de Pompeya

EL DÍA ha sido largo e intenso. Una aventura única e irrepetible. Apenas queda gente en Pompeya, y los que tenemos la suerte de permanecer en la ciudad cuando los turistas la abandonan sentimos algo especial. Está anocheciendo y saludo a los vigilantes que comprueban que nadie se haya quedado perdido entre las ruinas que duermen bajo el volcán. En la Vía de la Abundancia reina la tranquilidad. Lejos queda el bullicio de los miles y miles de turistas que a diario visitan este milagro arqueológico. El frío de diciembre me hace estar más alerta de lo normal y, en cuestión de minutos, la oscuridad y el silencio se apoderan del entorno.

La vida en las ruinas se ha puesto en pausa hasta la próxima apertura, cuando nuevos turistas vuelvan a adentrarse en sus calles… pero para mí Pompeya está más viva y despierta que nunca. Han pasado más de trece años desde que visité la ciudad por primera vez, y la emoción de quien es capaz de viajar al mundo antiguo sigue latiendo con fuerza dentro de mí. Ahora comprendo el regalo que los dioses romanos me concedieron cuando tenía siete años y empezaba a modelar mi mundo entre columnas, esculturas y sillares: me dieron la capacidad de navegar las travesías y tormentas del presente, y de huir a un pasado donde refugiarme a mi antojo.

Hace ya unas dos horas que estoy transitando por las calles de Pompeya. De noche. A solas. Me he adentrado en la Casa de Marco Lucrecio Frontón, en la Casa de las Bodas de Plata y en la Casa de los

Vettii. Llevo un casco y una linterna, además de mi ordenador portátil y un cuaderno para anotar los últimos esbozos de un proyecto que está a punto de finalizar. Esta noche he conseguido un permiso especial para investigar la percepción sensorial y el efecto de la luz sobre algunos frescos y pinturas. La última casa que voy a visitar es la de Fabio Rufo. Si hay algo que me gusta de las mansiones de esta zona de la ciudad es la magnitud de los complejos y la configuración laberíntica de los espacios que, en terraza, descienden varios niveles hacia la antigua línea de costa. Son muchos los datos que tengo que anotar, para luego contrastarlos con los estudios previos y avanzar en la finalización del puzle que la arqueología, como disciplina, contribuye a montar pieza a pieza. Aun así, como me ha sucedido desde el primer día que pisé Pompeya, soy incapaz de silenciar los ecos del pasado que tantas historias nos transmiten y que tanto merecen ser contadas.

Entré en Pompeya por primera vez un 1 de septiembre de 2010 y nunca me he marchado de aquí. El joven de diecinueve años que imaginaba el mundo a través de los ojos de su niño interior cumplió su sueño de ser arqueólogo, estudiar historia y formarse con los mejores maestros que Pompeya ha podido dar a la humanidad. Durante los últimos trece años, he aprendido muchas arqueologías y me he embarcado en mil aventuras a lo largo y ancho del planeta. Y hace unos meses decidí utilizar el don que me regalaron los dioses romanos para rescatar las infinitas historias que nos rodean y sus pequeños secretos.

Unos secretos que nunca conoceríamos si no prestamos la debida atención.

Así que aquí estoy, contando las mil historias de Pompeya. En este momento me encuentro en una mansión romana, rodeado de exquisitos frescos que apenas se intuyen a la luz de mi linterna en la oscuridad de la noche. He descendido a uno de los sectores subterráneos de la casa, y ante mí yace el calco en yeso de uno de los pompeyanos que perecieron aquel fatídico día del año 79 d. C., mientras intentaba huir de la catástrofe. Si pongo todos mis sentidos y guardo silencio, aún puedo percibir los ecos de aquel pasado remoto que tantas historias nos transmite.

Recuerdo que, cuando pisé Pompeya por primera vez, hubo algo que llamó poderosamente mi atención: la ausencia de objetos de la vida cotidiana que contaran las mil historias de una vasta ciudad en ruinas que hoy en día sigue desafiando al tiempo. Etiquetados y perfectamente catalogados, la mayoría de los hallazgos encontrados fueron movidos en su momento a depósitos del propio yacimiento o a los almacenes y salas

de museos nacionales e internacionales. Por eso decidí reescribir la historia de Pompeya a través de esos objetos que siempre había contemplado en las vitrinas y paredes de los museos: para ubicarlos en su contexto específico y mostrarlos en el día a día de la ciudad. Unos objetos que nos invitan a visitar las distintas facetas de la vida pompeyana y nos aproximan un poco más a la realidad del mundo romano y a la percepción que hemos construido del mismo.

A lo largo de los años he aprendido a leer, interpretar y cuestionar estos objetos para poder transportarme —y transportar a otros— al pasado. El libro sobre Pompeya que has tenido entre tus manos es el objeto número 100 y, a través de sus 99 capítulos, presenta una historia y viaje personal de diálogo continuo que he mantenido con la ciudad y con su cultura material todo este tiempo. Las emociones, periplos, sucesos, efemérides y sentimientos aquí recogidos tienen mucho de mí mismo, pues los he plasmado desde mi experiencia y desde mi pasión por el mundo romano.

De pie ante los frescos de este maravilloso sitio arqueológico, es hora de dejar la escritura personal y volver a anotar y registrar la percepción que me embarga cuando ilumino sus pequeños secretos con mi linterna. Ante mí se abre una dimensión sensorial distinta, nuevas escenas y rostros antiguos que mi atención capta ante la tenue luz que ilumina la estancia. Había observado estas pinturas muchas veces, pero siempre de día. Ahora las estoy revisitando desde una óptica diferente mientras se abren paso en la oscuridad. Aunque familiares, son un nuevo descubrimiento. No puedo evitar emocionarme ante la sensación que me invade. Caigo en la cuenta de que, a pesar de estar soñando despierto, hoy estoy más enamorado del mundo romano que en mi visita anterior. Y creo que ha llegado la hora de terminar de escribir esta historia, mi historia sobre Pompeya, no sin antes darte un consejo.

Sea cual sea tu conocimiento sobre el mundo romano, te invito a que reflexiones sobre el diálogo que este libro te ha permitido establecer con la Antigüedad, enfocando tu atención en esos pequeños detalles que revela. Si algo he aprendido del regalo que los dioses romanos me hicieron para navegar las dificultades del presente es que, aunque no podamos cambiar nuestra historia, existen mil maneras de aproximarnos a ella, redescubrirla y reescribirla… Ya sea en Segóbriga, en Roma o en Pompeya.

Pompeya, 5 de diciembre de 2023

Agradecimientos

A LO largo de los últimos quince años he tenido la gran suerte de poder dedicarme personal y profesionalmente a la antigua Roma, sumergirme en los entresijos de la historia y viajar a lo largo y ancho del que hace ahora 2.000 años fue un imperio en torno al Mediterráneo. Cada día que pasa, doy gracias a Dios por lo generosa que la vida ha sido —y está siendo— conmigo. Desde hace años, me considero uno de los niños más afortunados del mundo gracias al regalo que la antigua Roma ha supuesto para mí. Sí, digo niño, porque dentro de mí —y de ti, lector—, hay un niño inocente lleno de ilusiones y sueños que, a pesar de los avatares de la vida, nos acompaña cada segundo de nuestro periplo vital. La historia que has leído recoge algunos de los sueños de un niño con la antigua Roma que, ya adulto, comienza a plasmar por escrito.

Este libro supone el inicio de una nueva etapa en mi vida. Como en cada comienzo, a pesar de los retos e incertidumbres que se plantean ante mí, siempre me gusta echar la vista atrás y acercarme a la historia, a mi historia, para agradecer a quienes han hecho posible mi camino. Para mí, Pompeya se ha convertido en un lugar seguro que me permite aproximarme, a través de infinitas perspectivas, a una reflexión profunda sobre el presente, el pasado y el futuro. Han sido muchas las personas que me han acompañado a lo largo de este proyecto: mamá, papá… gracias por enseñarme que los sueños se cumplen y la esperanza es el mayor motor que nos mueve. Abuelas, abuelos, Martín, Marcos, Sergio, Sonia, Paquito, Inma, Helena, Sara, Geli… gracias por vuestra infinita fascinación con mis historias y por vuestra confianza absoluta.

Esta obra ha sido posible, en gran parte, gracias a mis tutores, mentores y compañeros de profesión, de quienes, a lo largo de los años,

he aprendido a aproximarme al pasado a través de una rigurosa metodología y pasión únicas: Penelope M. Allison, Sarah Scott, Katharina Lorenz, Sinclair Bell, Eric Moormann, Eric Poehler, Steven Ellis, Pilar Diarte, José María Luzón, Elena Castillo, Javier Andreu, Tesse D. Stek, Miko Flohr, Adela Duclós, Charlotte Van Regenmortel, Macarena Calderón, Javier Domingo, Jorge García, Cristina Hernández, Matthew Selheimer, Isabel Rodríguez, Pilar González, Mikel Herrán, Antonio Cartas, Rafael Moreno, Guillermo González, Isabel Fernández, María José Calvo, Sergio E., Fernando Sánchez y Jorge García.

Pompeya es un lugar mágico y especial que no solo me ha cautivado a mí, sino que fascina a quien está dispuesto a dejarse sorprender. Algunos de vosotros, lectores, sois parte de esta historia, pues habéis recorrido conmigo, durante horas, las calles legendarias de la ciudad. En muchas de las ocasiones nuestras conversaciones han servido de inspiración para algunas partes del libro: Maxi, Miguel, Darío, Victoria, Susana, Óscar, Piedad, Ester, Inma, Javi… y tantos otros que me habéis regalado memorias inolvidables en las calles de Pompeya. La disponibilidad que el Parque Arqueológico de Pompeya y el Museo Nacional Arqueológico de Nápoles, siempre dispuestos para abrirme las puertas de sus rincones más ocultos, ha sido esencial en esta empresa literaria: cada uno de los trabajadores que se encargan de salvaguardar el patrimonio pompeyano también sois escritores de esta historia, junto con los funcionarios y sus directores; gracias a todos por brindarme momentos únicos, a solas, con la antigua Roma.

La historia que tienes entre tus manos no solo contiene mi pasión y amor por el mundo romano, sino la de un equipo editorial maravilloso que ha velado por esta obra. Raquel Reguera, gracias por percibir, entre las líneas de mi primer borrador, la magia de Pompeya; Alicia Caballero, gracias por encontrar la ilustración perfecta para cada momento que pretendemos inmortalizar; Carmen Esteban, gracias por creer a ciegas en esta aventura arqueológica. No puedo olvidar, en este punto, a los editores con los que he trabajado durante años en el mundo de la divulgación: Jesús Villanueva y Empar Revert… vuestros continuos consejos y comentarios han sido el entrenamiento necesario para poner juntas las piezas de este libro. Leonardo Rosa, Víctor González y Alberto Bolaños… vuestra ayuda con las inscripciones han sido clases magistrales de latín a las que siempre volveré encantado de aprender un poco más.

La finalización de este proyecto —y su inicio— le debe casi todo a esos profesores incondicionales que han trascendido los contenidos curriculares y que, hoy en día, se han convertido en mis grandes amigos, hermanos y maestros de vida, de quienes tanto aprendo a diario: Chema, Luis Alfonso, Manuel, Jorge, Adela, Gonzalo, Alberto, Elena, Pablo, Kristian, José Antonio, Laura, Luz Emmanuel, Jerome, Irene, Mary, Itxaso, José, Conchi, Paula, Daniel, Beatriz, Ainhoa, Marina, Ana, Carmen, Javi, Rodrigo, David, Jesús, Sergio, Ester, mis amigos A.T.E., Marco, Lucrezia, Gianmarco, Luca, Beatriz… gracias por ser hogar y por enseñarme que siempre es el día perfecto para comenzar a reescribir nuestra historia.

Fuentes clásicas

A

Anónimo, *Laus Pisonis.*
Anónimo, *Periplus maris Erythraei*
Apiano, *Bella civilia*
Apuleyo, *Metamorphoses*

C
Catón, *De agri cultura.*
Cicerón, *De domo sua*
—*De natura deorum*
—*De officiis*
—*In Pisonem*
—*Philippicae*
—*Pro Cluentio*
—*Pro Sulla*
—*Tusculanae disputationes*
Conde Marcelino, *Chronicon*

D
Dion Casio, *Historiae Romanae*

E
Estacio, *Silvae*
Estrabón, *Geographica*

F
Frontino, *Strategemata*

H
Hipócrates, *De officina medici*
Horacio, *Epistulae*

J
Justiniano, *Digesta*
Juvenal, *Saturae*

M
Macrobio, *Saturnalia*
Marcial, *Epigrammata*

O
Orosio, *Historiae adversum paganos*
Ovidio, *Ars amatoria*

P
Plauto, *Curculio*
Plinio «el Joven», *Epistulae*
Plinio «el Viejo», *Naturalis historia*
Plutarco, *Sulla*
Polibio, *Historiae*

S
Séneca, *Epistulae*
—*Naturales quaestiones*

Suetonio, *Augustus*
—*Domitianus*
—*Titus*
—*Vespasianus*

T

Tácito, *Annales*
Tito Livio, *Ab urbe condita*

V
Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia*
Varrón, *De lingua Latina*
Veleyo Patérculo, *Historiae Romanae*
Virgilio, *Aeneis*
—*Eclogae*
—*Georgica*
Vitruvio, *De architectura*

Bibliografía comentada

REALIZAR una síntesis de la bibliografía disponible sobre la ciudad de Pompeya resulta una labor casi imposible debido a la multitud de libros y estudios publicados desde el descubrimiento de la ciudad, en 1748. Novela y ensayo conviven en un corpus bibliográfico generado durante más de dos siglos. Las recomendaciones que presento aquí son una selección personal de los trabajos científicos o ensayos de rigor que he utilizado para escribir el libro que está en tus manos. A continuación, encontrarás algunos de los trabajos (libros científicos, ensayos o catálogos de museos) que me han permitido adquirir una visión de conjunto de la ciudad. Te invito a que los leas. En muchos casos, también encontrarás algunos de estos estudios referenciados más abajo, en cada una de las secciones; ello se debe a la calidad de los datos que aportan para profundizar en los aspectos tratados a lo largo de nuestra historia de Pompeya.

Estos libros son los siguientes: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020); M. Osanna, *Pompei. Il tempo ritrovato: le nuove scoperte* (Milán, 2019); M. Osanna y L. Toniolo, *Il mondo nascosto di Pompei. Il carro della sposa, la stanza degli schivai e le ultime scoperte* (Milán, 2022); J. Berry, *The Complete Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007); A. E. Cooley, *Pompeii* (Londres, 2023); A. E. Cooley y M. G. L. Cooley, *Pompeii. A Sourcebook* (Londres, 2004); F. Pesando y M. P. Guidobaldi, *Pompei. Oplontis. Ercolaeno*. Stabiae (Roma, 2018); J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007); R. Ling, *Pompeii: History, Life and Afterlife* (Stroud, 2005); P. Zanker, *Pompeii: Public and Private Life* (Cambridge, MA, 1998); G. Zuchtriegel, *Pompei. La città incantata* (Milán, 2023), y, finalmente, la gran obra de M. Beard, *Pompei. The Life of a Roman Town* (Londres,

2009). [Hay trad. cast.: *Pompeya. Historia y leyenda de una ciudad romana*, Editorial Crítica, Barcelona, 2009.]

Antes de continuar, me gustaría referenciar aquí la procedencia de las inscripciones que he incluido en el texto. Todas las inscripciones latinas de Pompeya provienen del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, volúmenes IV (1871) y X (1883) —he incluido una inscripción del volumen XIV, procedente de Ostia—. También menciono una inscripción de Bulla Regia de la obra de H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae* (Berlín, 1914 − 1916). Además, para las inscripciones en osco he utilizado las obras de E. Vetter, *Handbuch der italischen Dialekte* (Heidelberg, 1953) y P. Poccetti, *Nuovi documenti italici: a complemento del Manuale di E. Vetter* (Pisa, 1979), y para las inscripciones en etrusco recomiendo consultar el *Corpus Inscriptionum Etruscarum*. Todas las inscripciones mencionadas aparecen referenciadas. Si en algún caso no se da la referencia a una de estas obras, es porque ha sido publicada en algún artículo o libro posterior y este ya aparece referenciado en la sección pertinente, más abajo.

Por la calidad del contenido que muestra, debo recomendarte la página oficial del Parque Arqueológico de Pompeya (disponible en: https://pompeiisites.org) y su plano interactivo con fotografías de archivo y de los restos (disponible en: https://open.pompeiisites.org), así como las publicaciones *on line* que realizan y las actualizaciones sobre nuevos descubrimientos. Te recomiendo, además, que desde esta página visites los proyectos internacionales activos que existen en Pompeya, para estar al día de los avances en investigación. Finalmente, me gustaría recomendarte dos páginas con fotografías de todo tipo y de una gran utilidad: el proyecto Pompeii In Pictures (disponible en: https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/) y el Pompeii Artistic Landscape Project (disponible en: https://palp.p-lod.umasscreate.net). Si quieres aprender más sobre grafitos en Pompeya y en otras ciudades romanas, te recomiendo que visites la página: https://ancientgraffiti.org/Graffiti/.

Las referencias que encontrarás a continuación en cada una de las secciones forman parte de estudios temáticos o generales, así como de catálogos de exposición relacionados con Pompeya y el mundo romano. Te invito a que partas de cada referencia bibliográfica e inicies un viaje a lo largo del volumen en el que se encuentra, para adentrarte en otros aspectos de Pompeya o de la sociedad romana y así dejarte sorprender por el mundo romano. ¡Disfruta de este viaje bibliográfico y de las múltiples ventanas que te brindará al mundo antiguo!

PARTE I. EXCAVACIONES Y DESCUBRIMIENTOS

La historia de las excavaciones y descubrimientos de Pompeya la he escrito a partir de algunas obras de referencia obligada en la arqueología de las ciudades vesubianas.

El libro de F. Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia* (Salamanca, 1989), es un trabajo clave que he completado con el de M. Romero, *Viajeros españoles en Pompeya (1748 —1936): ecos de un descubrimiento* (Madrid, 2012). Para presentar una visión hasta la actualidad, he consultado el artículo de M. C. Alonso Rodríguez, «Las excavaciones arqueológicas en el siglo XVIII: el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 3 (1993), 205 − 212, y el mío propio: R. Montoya, «Herculano y Pompeya: historia de las excavaciones arqueológicas desde el siglo XVIII hasta la actualidad», en: M. Calderón, S. España y R. Montoya (eds.), *Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana I* (Oxford, 2015), 44 − 55.

Las recientes excavaciones llevadas a cabo en la región V de Pompeya han sido consultadas en el capítulo de M. Osanna y F. Muscolino, «Si ritorna a scavare a Pompei: le nuove ricerche della Regio V, nell'ambito dei lavori di messa in sicurezza dei fronti di scavo», en: M. Osanna (ed.), *Ricerche e scoperte a Pompei. In ricordo di Enzo Lippolis* (Roma, 2021), 139 − 152 (para otras excavaciones recientes, véanse el resto de las contribuciones en el mismo volumen). Dos han sido los ensayos consultados para las excavaciones más recientes debido a la calidad de los datos aportados: en primer lugar, el de M. Osanna, *Pompei. Il tempo ritrovato: le nuove scoperte* (Milán, 2019); después, el de M. Osanna y L. Toniolo, *Il mondo nascosto di Pompei. Il carro della sposa, la stanza degli schivai e le ultime scoperte* (Milán, 2022).

PARTE II. LAS CUATRO DESTRUCCIONES DE POMPEYA

El debate sobre la fecha de la erupción es un hecho que ha sido tratado ampliamente en la bibliografía. Aquí solo mencionaré algunas de las obras utilizadas para escribir los capítulos pertinentes. La moneda de la Casa del Brazalete de Oro ha sido revisada en un artículo reciente: R. Abdy, «The Last Coin in Pompeii: a Re-evaluation of the Coin Hoard from the House of the Golden Bracelet», *The Numismatic Chronicle* 173 (2013), 79 − 83. La inscripción en carboncillo de la Casa del Jardín en la región V aparece preliminarmente analizada en M. Osanna, *Pompei. Il*

tempo ritrovato: le nuove scoperte (Milán, 2019), quien además cita un capítulo esencial sobre toda la evidencia al respecto: F. Pesando, «Fichi, fiamme e lapilli. Una nuova data per la distruzione delle città vesuviane?», en: G. Sena y F. Giacobello (eds.), *Gli dei in giardino. Due convegni su mito, natura e paesaggio nel mondo antico* (Florencia, 2016), 49 − 54. El relato sobre las últimas horas de la erupción ha sido reconstruido a partir de toda la evidencia presentada en estudios generales (entre los que se encuentran los de las excavaciones más recientes) y en obras anteriores, como el artículo de L. Giacomelli, A. Perrotta, R. Scandone y C. Scarpati, «The eruption of Vesuvius of 79 AD and its impact on human environment in Pompeii», *Episodes* 26.3 (2003), 235 − 238, o el estudio de H. Sigurdsson, S. Cashdollar, y S. R. J. Sparks, «The Eruption of Vesuvius in A.D. 79: Reconstruction from Historical and Volcanological Evidence», *American Journal of Archaeology*, 86 (1982), 39 − 51.

La destrucción del año 89 a. C. aparece detallada en los capítulos de M. Giglio y F. Pesando, «La Guerra Sociale, l'asedio e la fine di Pompei sannitica», en: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020), 144 − 151; P. Poccetti, «Pompei e l'incontro con Roma: gli aspetti linguistici», en: M. Torelli (ed.), *op. cit.*, 111 − 126, y en P. Poccetti, «Le iscrizione osche dette 'eítuns' di Pompei», en M. Torelli (ed.), *op. cit.*, 152 − 176.

El terremoto de Pompeya del año 62/63 d. C. lo analiza C. Trinacty en «Fear and Healing: Seneca, Caecilius Iucundus and the Campanian Earthquake of 62/63 CE», *Greece and Rome* 66.1 (2019), 93 − 112. Este estudio me ha permitido adentrarme en el impacto social del trágico suceso, más allá de los datos. Dos trabajos más me han servido para aportar datos precisos: R. Navi y V. Siniscalchi, «I precursori dell'eruzione», en: *Pompei e il Vesuvio: scienza, conoscenza ed esperienza* (Nápoles, 2010), 67, y F. Pesando, «*Ruinae et Parietinae Pompeianae*. Distruzioni e abbandoni a Pompei all'epoca dell'eruzione», *Vesuviana* 3 (2011), 9 − 30.

Finalmente, la destrucción de Pompeya durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial la he escrito basándome principalmente en dos obras: el estudio de L. García y García, *Danni di guerra a Pompei. Una dolorosa vicenda quasi dimenticata* (Roma, 2006), constituye un trabajo magistral sobre el que G. Angelone y G. Vitagliano, *Just West of Pompeii. Il sito archeologico e i bombardamenti dell'estate 1943* (Lecce, 2020), han aportado nuevos y recientes datos.

PARTE III. LA POMPEYA ARCAICA (c. 600 A. C. —474 A. C.)

La evidencia arqueológica relativa a la Pompeya arcaica, aunque escasa, ha sido presentada recientemente en diversas obras que destacan por la calidad y la cantidad de información que permiten reconstruir esta fase como si de un puzle se tratara.

Volvemos a mencionar el libro de M. Osanna, *Pompei. Il tempo ritrovato: le nuove scoperte* (Milán, 2019). Además, el estudio de M. Osanna y S. Verger (eds.), *Pompei e gli Etruschi* (Milán, 2018), en el que los propios editores escriben el capítulo introductorio «La Valle del Sarno, Pompei e gli Etruschi», 13 − 22, aporta datos sumamente valiosos. En el mismo libro destacan los capítulos de M. Osanna y C. Rescigno, «La fase etrusca di Pompei», 178 − 191, y el de M. Fabbri, «Le mura in "pappamonte" di Pompei e la questione della fondazione etrusca della città», 192 − 197. Por otro lado, dos estudios de referencia me han permitido esbozar detalles y aspectos generales sobre este período: el primero es el de A. Avagliano, *Le origini di Pompei. La città tra il VI e il V sec. a. C.* (Leuven, 2018); el segundo lo firman dos autores, F. Coarelli y F. Pesando, «The Urban Development of NW Pompeii: the Archaich Period to the 3rd c. B.C.», en: S. J. R. Ellis (ed.), *The making of Pompeii. Studies in the history and urban development of an ancient town* (Portsmouth, 2011), 37 − 58.

PARTE IV. LA POMPEYA SAMNITA (310 A. C. —89 A. C.)

Los distintos capítulos que presentan la Pompeya samnita han sido escritos partiendo de una serie de estudios que, en los últimos años, han permitido desvelar nuevos aspectos —y reinterpretar otros antiguos— de esta fase tan importante para la configuración de la ciudad.

Así, las líneas generales sobre este período las he obtenido de estudios recientes e investigaciones de los últimos quince años: F. Pesando, «La fase dell'alleanza», en: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020), 42 − 51; F. Coarelli y F. Pesando, «The Urban Development of NW Pompeii: the Archaic Period to the 3rd c. B.C.», en: S. J. R. Ellis (ed.), *The making of Pompeii. Studies in the history and urban development of an ancient town* (Portsmouth, 2011), 37 − 58, y, finalmente, P. Poccetti, «Pompei e l'incontro con Roma: gli aspetti linguistici», en: M. Torelli (ed.), *op. cit.*, 111 − 126. Estas obras me han permitido trazar los aspectos generales sobre el renacimiento de la ciudad.

Para la nueva configuración urbana he utilizado el libro de E. Poehler, *The Traffic Systems of Pompeii* (Nueva York, 2017) y el reciente artículo de E. Poehler e I. van der Graaff, «The viú Púmpaiianú and the Kaílú of Jupiter Meilichios», *Journal of Etruscan and Italic Studies* 25.1 − 2 (2022), 35 − 78. La obra de E. Vetter, *Handbuch der italischen Dialekte* (Heidelberg, 1953), me ha servido para consultar y referenciar las inscripciones incluidas en esta parte.

El famoso «siglo de oro» y su impacto en la arquitectura pública y privada de la ciudad lo he trazado a través del estudio de F. Pesando, «Il 'secolo d'oro' di Pompei. Aspetti dell'architettura pubblica e privata nel II secolo a. C.», en: M. Osanna y M. Torelli (eds.), *Sicilia ellenistica, consuetudo italica. Alle origini dell'architettura ellenistica d'Occidente* (Roma, 2006), 227 − 241, y la investigación de M. Torelli y F. Zevi, «La cultura e la pratica del lusso a Roma e a Pompei tra II e I secolo a. C.», en: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020), 61 − 80.

Para el caso concreto de los espacios arquitectónicos desarrollados en torno al Foro Triangular y la Palestra Samnita, he utilizado los siguientes capítulos: A. Avagliano, «Il ginnasio di Vibio Adirano e la vereiia. Con una nota sulla domus publica di Pompei», en: V. Franciosi y P. G. Thémelis (eds.), *Pompei/Messene. Il 'Doriforo' e il suo contesto* (Nápoles, 2013), 65 − 124; V. Franciosi, «Il 'Doriforo' di Pompei», en: V. Franciosi y P. G. Thémelis (eds.), *op. cit.*, 9 − 48, y, finalmente, L. Tricarico, «La Palestra Sannitica: rilievo e analisi tecnica delle strutture», en: V. Franciosi y P.G. Thémelis (eds.), *op. cit.*, 49 − 64. Una aproximación a la organización espacial de toda esta zona aparece abordada de manera magistral en M. Trümper, «Gymnasium, Palaestra, Campus and Bathing in Late Hellenistic Pompeii: A Reassessmnet of the Urban Context of the Republican Baths (VIII 5, 36)», en: U. Mania y M. Trümper (eds.), *Development of Gymnasia and Graeco-Roman Cityscapes* (Berlín, 2018), 87 − 113.

La nueva moda decorativa que penetró en la arquitectura privada, así como su contextualización mediterránea, aparece descrita en los estudios de M. Osanna y D. Alessi, «Il I Stile», en: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020), 97 − 104, y en el trabajo de A. Laidlaw, «Il primo stile», en: A. Francis, K. Schefold, A. Laidlaw *et al.*, *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d. C*. (Milán, 1991), 203 − 210.

Además, los nuevos datos relativos a la esfera religiosa los he tomado de los estudios de M. Calderón, «Dioniso y dionisismo en

Pompeya», en: M. Calderón, S. España y E. A. Benito (eds.), *Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana II* (Oxford, 2016), 219 − 230, y de S. Wyler, «Le sanctuaire dionysiaque de Sant'Abbondio (Pompéi): reconsidérations archéologiques», *Revue Archéologique* 1 (2011), 209 − 217. Ambos estudios me han permitido añadir datos y contexto a la esfera religiosa que presentaban las obras hasta ahora consultadas.

Finalmente, el ámbito funerario, poco conocido hasta la fecha, lo he abordado a través del magistral artículo de M. della Corte, «Scavi di Pompei», *Notizie di Scavi di Antichità* (1916), 287 − 309, en el que presenta la tumba en torno a la que versa parte del capítulo, además de consultar la prensa del Parque Arqueológico de Pompeya y la comunicación del hallazgo de una tumba relacionada con el período cronológico que cubre esta parte del libro.

PARTE V. LA POMPEYA ROMANA: «COLONIA CORNELIA VENERIA POMPEIANORUM» (80 A. C. —79 D. C.)

Campania Felix

Las características y el atractivo que tuvo la región de Campania para los romanos se describen de manera magistral en J. García, *Viajes por el antiguo Imperio romano* (Madrid, 2016). La publicación de A. Marzano y P. G. Metráux (eds.), *The Roman Villa in the Mediterranean Basin: Late Republic to Late Antiquity* (Cambridge, 2018), contiene información sobre la región y estudios de caso de muchas de las villas de la zona (capítulos 3 − 9). Por estar localizada en el suburbio pompeyano, destaca la «Villa A» de Oplontis, recientemente investigada por J. R. Clarke y N. K. Muntasser en dos estudios publicados *on line: Oplontis: Villa A ("of Poppaea") at Torre Annunziata, Italy. Volume 1. The Ancient Setting and Modern Rediscovery* (2014), y *Oplontis: Villa A ("of Poppaea") at Torre Annunziata, Italy. Volume 2. The Decorations: Painting, Stucco, Pavements, Sculptures* (2019).

La base económica de la región la he abordado a través de los siguientes estudios: G. F. de Simone, «The Agricultural Economy of Pompeii: Surplus and Dependence», en: M. Flohr y A. Wilson (eds.), *The Economy of Pompeii* (Oxford, 2016), 23 − 52; P. Roberts y M. Robinson, «Food and Drink for the City», en: P. Roberts (ed.), *Last Supper in Pompeii* (Oxford, 2019), 49 − 65, y el capítulo de G. Scarpati, «A Commercial Complex in the Pompeian *Suburbium*», en: P. Roberts (ed.), *Last Supper in Pompeii* (Oxford, 2019), 66 − 70. Además, resulta muy

útil la contextualización territorial e histórica del estudio de E. Dodd, «The Archaeology of Wine Production in Roman and Pre-Roman Italy», *American Journal of Archaeology* 126.3 (2022), 443 − 480. El mismo autor ha escrito un artículo muy interesante en *The Conversation*, titulado: «Pompeii is famous for its ruins and bodies, but what about its wine» (04/11/2020).

El ya mencionado artículo de P. Roberts y M. Robinson aporta, además, valiosos datos sobre los recursos marítimos y fluviales del entorno de Pompeya. Uno de los aspectos más debatidos en los últimos años ha sido el de la localización del puerto y la línea de costa. En este sentido, el artículo de G. Stefani y G. di Maio, «Considerazioni sulla línea di costa del 79 d. C. e sul porto dell'antica Pompei», *Rivista di Studi Pompeiani* 14 (2003), 141 − 195, constituye un punto de partida esencial. También E. Curti, «Il tempio di Venere Fisica e il porto di Pompei», en: P. G. Guzzo y M. P. Guidobaldi (eds.), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesubiana (scavi 2003 —2006*) (Roma, 2007), 47 − 60, aporta datos actualizados sobre el paisaje fluvial y costero de la ciudad. En esta sección he mencionado el complejo de Moregine, investigado por V. Scarano, *Moregine* (Nápoles, 2005).

Organizar el espacio urbano

Para el análisis de la organización del espacio urbano en la época de la colonia romana y la investigación de los cambios que experimentó el sistema viario he partido del reciente y magistral estudio de E. Poehler, *The Traffic Systems of Pompeii* (Nueva York, 2017). Para la organización y gestión del sistema hídrico de la ciudad, he utilizado el capítulo de D. Keenan-Jones, «The Aqua Augusta and control of water resources in the Bay of Naples», *Australian Society for Classical Studies* 31 (2010), 1 − 18. De especial relevancia en este tema es la investigación de A. O. Koloski-Ostrow, *The Archaeology of Sanitation in Roman Italy: Toilets, Sewers, and Water Systems* (Chapel Hill, 2015) y la tradicional obra de J. B. M. Wiggers, «The urban supply system in Pompeii», en: N. de Haan & G. C. M. Jansen (eds.), *Cura Aquarum in Campania* (Leuven, 1996), 29 − 32.

Además, he abordado los temas relacionados con la división entre el espacio público y privado en Pompeya a partir de las investigaciones de N. Raposo: «Las aceras de Pompeya», en: M. Calderón, S. España y R. Montoya (eds.), *Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana I* (Oxford, 2015), 102 − 112; «La invasión de los espacios públicos en Pompeya y

la figura de “Titus Suedius Clemens”», en: M. Calderón, S. España y E. A. Benito (eds.), *Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana II* (Oxford, 2016), 79 − 89, y *La delimitación de los espacios públicos en Pompeya* (Oxford, 2018).

La religión en la ciudad

La esfera religiosa en la fase colonial de la ciudad ha sido abordada a partir de las obras previamente consultadas para las etapas cronológicas anteriores y, sobre todo, a través de la investigación de M. T. d’Alessio, *I culti a Pompei* (Roma, 2009).

Para el culto de Venus Pompeyana he partido del estudio de C. Brain, *Venus in Pompeii: Iconography and Context* (Leicester, 2018). Además, el artículo de M. Carroll, «Exploring the sanctuary of Venus and its sacred grove: politics, cult and identity in Roman Pompeii», *Papers of the British School at Rome* 78 (2010), 63 − 106, 347 − 351, ha sido fundamental para profundizar en la materialización especial del culto en la ciudad. Las referencias a la representación de la patrona de la ciudad en una de las joyas que portaban las víctimas de Oplontis provienen de L. Fergola, «La Villa B», en: P. G. Guzzo, M. Mastroroberto y A. d’Ambrosio (eds.), *Storie da un eruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis* (Milán, 2003), 152 − 171. Para tratar la visita de Nerón a la ciudad he consultado el capítulo de J. P. Descoeudres, «History and historical sources», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 9 − 27. Para las referencias a la documentación de los archivos privados relativos a Popea Sabina, he consultado el estudio de G. Camodeca, «Gli archivi privati di *tabulae ceratae* di papiri documentari. Pompei ed Ercolano: case, ambienti e modalità di conservazione», en: M. Corbier y J. —P. Guilhembet (eds.), *L’écriture dans la maison romaine* (París, 2012), 189 − 209.

Algunos aspectos específicos sobre la decoración del templo de Isis han sido obtenidos de la investigación de E. Moormann, «The Temple of Isis at Pompeii», en: L. Bricault, M. J. Versluys y P. G. P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World* (Leiden, 2006), 137 − 154.

La aproximación al culto imperial en la ciudad la he escrito a partir del estudio de J. J. Dobbins, «The forum and its dependencies», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), esp. 161 − 164; de este capítulo, además, he sacado la consulta sobre la inscripción de Mamia, estudiada en: I. Gradel,

«Mamia's Dedication: Emperor and Genius: the Imperial Cult in Italy and the Genius Coloniae in Pompeii», *Analecta romana instituti danici: XX* (1992), 43 − 58. Los detalles de la escultura ecuestre encontrada junto al arco cerca del templo de la Fortuna Augusta aparecen mencionados en el estudio de K. E. Welch, «Pompeian men and women in portrait sculpture», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 550 − 584.

Gran parte de lo relacionado con los Lares Compitales lo he obtenido del estudio de E. J. Graham, «At home with the lares: lived religion rematerialised at Pompeii», *Open Arts Journal* 10.2, (2021), 33 − 50. Además, he profundizado en el tema a través de las investigaciones de W. Van Andringa, «Autels de carrefour, organisation vicinale et rapports de voisinage à Pompéi», *Rivista di Studi Pompeiani* 11 (2000), 47 − 86, y J. Hartnett, *The Roman Street: Urban Life and Society in Pompeii, Herculaneum, and Rome* (Cambridge, 2017). En concreto, el debate sobre la pintura procedente de uno de los edificios de Moregine, en el suburbio pompeyano, ha sido presentado en estudios como el de M. Mastroroberto, «Un caseggiato del quartiere sul Sarno (edificio B)», en: P. G. Guzzo, M. Mastroroberto y A. d'Ambrosio (eds.), *Storie da un eruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis* (Milán, 2003), 464 − 472, y el de M. Torelli, «Il nuovo affresco di "arte popolare" del agro Murecine», *Ostraka* 15 (2006), 135 − 154.

El culto a Sabacio aparece detallado en las notas de C. Cicirelli, «Religio: feste e rituali del culto pubblico e privato», en: G. Stefani, *Cibi e Sapori a Pompei e Dintorni* (Pompeya, 2005), 35 − 38. Todo lo relativo al espacio de culto lo he obtenido del artículo de R. Pace, «Il "Comlesso dei Riti Magici" a Pompei II.1,11 − 12», *Rivista di Studi Pompeiani* VIII (1997), 73 − 97. Respecto a las procesiones en Pompeya, la escena del *ferculum* aparece analizada en J. R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans, Visual Representation and Non —Elite Viewers in Italy, 100 B.C.— A.D. 315* (2005), 85 − 87. Además, lo relacionado con la contextualización espacial de los cultos y las procesiones en la ciudad lo he narrado a partir del estudio de I. van der Graaff y E. Poehler, «Tracing procession routes for the principal cults in Pompeii», *Open Arts Journal* 10.2, (2021), 125 − 144 (de este artículo he obtenido la tabla que incluyo en el capítulo correspondiente).

El debate en torno a la presencia de una comunidad judía y cristiana en Pompeya lo he analizado a partir de las obras de: C. Giordano e I. Kahn, *Testimonianze ebraiche a Pompei, Ercolano, Stabia e nelle città della Campania Felix* (Roma, 2001), y A. Varone, *Presenze giudaiche e cristiane*

a Pompei (Nápoles, 1979). Los datos expuestos en este libro han sido contrastados con publicaciones más recientes, como las de: J. Gunderson, *Inscribing Pompeii: A Reevaluation of the Jewish Epigraphic Data* (Lawrence, 2013); T. A. Waymet y M. J. Grey, «Jesus Followers in Pompeii: The *Christianos* Graffito and "Hotel of the Christians" Reconsidered», *JJMJS* 2 (2015), 102 − 146. Las notas relativas al palíndromo ROTAS-SATOR las he contrastado con el estudio de M. J. Carcopino, «Le christianisme secret du carre magique», *Mus. Helv*. 5 (1948), 16 − 59. Las demás notas sobre cristianos y judíos han sido sacadas de la obra de J. Berry, *The Complete Pompeii* (Londres, 2007), y E. Moormann, *Pompeii's Ashes: The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music and Drama* (Berlín, Múnich, 2015).

El resto de los aspectos relativos a la religión y al sacerdocio los he obtenido de la obra de A. M. Small, «Urban, suburban and rural religion in the Roman period», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 184 − 211.

Política

El lector puede abordar la vida política pompeyana a través de múltiples obras. Para la redacción de nuestra historia de Pompeya ha sido esencial el libro de J. L. Franklin, *Pompeii: The Electoral Programmata and Politics, A.D. 71 —79* (Roma, 1980), además del capítulo de W. M. Jongman, «The loss of innocence: Pompeian economy and society between past and present», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 499 − 517, que me ha sido de gran ayuda para contextualizar los detalles del entorno social.

La presencia de las mujeres en la política pompeyana ha sido abordada por P. Akar y A. Stevens en su estudio «Women as political activists in Pompeii», *Clio. Women, Gender, History* 43 (2016), 166 − 174.

Dos estudios más me han servido para conocer con más detalle la propaganda electoral y sus mecanismos en la ciudad: R. Biundo, «La propaganda elettorale a Pompei: la funzione e il valore dei programmata nell'organizzazione della campagna», *Athenaeum* 91 (2003), 53 − 116, y C. Chiavia, *Programmata. Manifesti elettorali nella colonia romana di Pompei* (Turín, 2002). Finalmente, el capítulo pertinente en la obra de P. Roberts *Life and Death in Pompeii and Herculaneum* (Londres, 2013) presenta una introducción general a los

aspectos tratados en los dos capítulos de este libro.

Economía y producción

La aproximación al mercado de Pompeya y a la llamada *mensa ponderaria* requiere de una contextualización a través de otros hallazgos, como la presentada por E. Klenina y A. B. Biernacki, «Mensae Ponderariae from the North-Western Black Sea Region. Preliminary Approach», en *Bulletin of the National Archaeological Institute* XLIV (2018), 289 – 298. Algunos apuntes sobre el mercado pompeyano aparecen en el capítulo de F. Pesando, «Distruzione e ricostruzione della città», en: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020), 252 – 263. Para saber más sobre las *nundinae*, una obra esencial es la de J. Ker, «"Nundinae": The Culture of the Roman Week», *Phoenix* 64.3/4 (2010), 360 – 385.

Uno de los edificios públicos del foro, presentado aquí por su relación con el mundo comercial, es el gran complejo de Eumaquia. En este sentido, los siguientes estudios ofrecen algunos detalles sobre esta sacerdotisa, el edificio y la escultura presentada en el capítulo correspondiente: M. Grimaldi, «Ritrovata la statua di Concordia dall'Edificio di Eumachia a Pompei», *Eutopia: Rivista di studi sull'Europa antica* 1 – 2 (2003), 33 – 64, y K. E. Welch, «Pompeian men and women in portrait sculpture», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 550 – 584.

Los aspectos más exóticos del comercio pompeyano los representa una estatuilla procedente de la India, de cuyo hallazgo habla por primera vez A. Maiuri, «Statuetta ebúrnea di arte indiana a Pompei», *Le arti* 2 (1938 – 1939), 111 – 115. Esta escultura ha sido recientemente contextualizada en las dinámicas comerciales entre Roma y la India en L. R. Weinstein, «The Indian figurine from Pompeii as an emblem of East-West trade in the early Roman Imperial era», en S. Autiero y M. A. Cobb (eds.), *Globalization and Transculturality from Antiquity to the Pre — Modern World* (Londres, 2022), 183 – 204. Además, en su artículo «The reception and consumption of eastern godos in Roman society», *Greece & Rome* 60.1 (2013), 136 – 152, M. A. Cobb nos ofrece también una aproximación a la recepción de productos del este en la sociedad romana.

El mundo y el negocio del pan en Pompeya los he abordado a través del estudio no publicado (pero disponible *on line*) de H. Morgan, *Bakers and the Baking Trade in the Roman Empire. Social and Political Responses*

from the Principate to Late Antiquity (Cambridge, 2015). El trabajo en las panaderías de Pompeya lo analiza M. Monteix en «Contextualizing the Operational Sequence: Pompeian Bakeries as a Case Study», en: A. Wilson y M. Flohr (eds.), *Urban Craftsmen and Traders in the Roman World* (Oxford, 2016), 153 − 180. Además, puede verse su relación con otros establecimientos de la ciudad en el estudio de F. Pirson, «Shops and Industries», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 457 − 473.

Para realizar una aproximación al negocio del vino, véase la bibliografía mencionada anteriormente sobre la producción vinícola. Además, para la relación de su producción con la del aceite puede consultarse el artículo de G. F. de Simone, «The Agricultural Economy of Pompeii: Surplus and Dependence», en: M. Flohr y A. Wilson (eds.), *The Economy of Pompeii* (Oxford, 2016), 23 − 52; para el análisis de la botella de aceite presentada, véase R. Sacchi, A. Cutignano, G. Picariello *et al*, «Olive oil from the 79 A.D. Vesuvius eruption stored at the Naples National Archaeological Museum (Italy)», *npj Sci Food* 4.19 (2020).

La producción y el negocio del *garum* en Pompeya están descritos de manera magistral en el estudio de D. Bernal-Casasola y D. Cottica, «Pompeii and the fermented fish», en: P. Asingh y J. Damm (eds.), *Bound for Disaster. Pompeii & Herculaneum* (Højbjerg, 2020), 109 − 115. S. Grainer presenta una aproximación filológica al uso de términos relacionados con la producción de estas salsas en su estudio «Garum, Liquamen and Muria: A New Approach to the Problem of Definition», en: E. Botte y V. Leitch, *Fish & Ships: Production et commerce des salsamenta durant l'Antiquité* (Aix-en-Provence, 2014), 37 − 45. La taberna del *garum* fue referenciada con todo detalle en el artículo de R. I. Curtis, «The garum shop of Pompeii», *Chronache Pompeiane* 31 (1979), 5 − 23, y la producción de este tipo de productos en épocas anteriores a los últimos años de la ciudad ha sido estudiada por S. J. R. Ellis en «The rise and reorganization of the Pompeian salted fish industry», *Journal of Roman Archaeology*, 85 (2011), 31 − 43. V. L. Campell, «The Epitaph of Aulus Umbricius Scaurus (CIL X, 1024): a Reconsideration», *ZPE* 174 (2010), 31 − 43, presentó una contextualización y actualización sobre la tumba de Aulo Umbricio Escauro. Las notas relativas a los análisis de la producción de *garum* que permiten situar la actividad después de agosto del año 79 d. C. han sido obtenidas de A. Carannante, «The last garum of Pompeii: archaeozoological analyses on fish remains from the "Garum Shop" and related ecological inferences», *International Journal of Osteoarchaeology* (2019), 337 − 386.

El mundo de las llamadas *tabernae* y otros espacios similares ha sido analizado pormenorizadamente por S. J. R. Ellis en su libro *The Roman Retail Revolution: The Socio-Economic World of the Taberna* (Oxford, 2018). Las escenas presentadas en el capítulo sobre los *thermopolia* y otros establecimientos aparecen en H. Solin, «Iscrizioni parietali di Pompei», en: C. Capaldi y F. Zevi (eds.), *La collezione epigraphica. Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (2017), 264 − 265.

El mundo de las tintorerías y del negocio textil en Pompeya lo he abordado a través de dos obras. La primera se centra en la propia ciudad: M. Flohr, «The Textile Economy of Pompeii», *Journal of Roman Archaeology* 26 (2013ª), 53 − 78. La segunda me ha permitido contextualizar esta actividad en Italia: M. Flohr, *The World of the Fullo. Work, Economy and Society in Roman Italy* (Oxford, 2013b). El trabajo del cuero lo he abordado a partir del estudio de J. P. Brun, M. Leguilloux, P. Borgard y M. Tuffreau, «Le produzioni artigianali a Pompei. Ricerche condotte dal Centre Jean Bérard», *Rivista di Studi Pompeiani* 14 (2003), 9 − 29.

El mundo de la medicina lo he *trazado* a través de algunos artículos y obras generales de R. Jackson: «Medical instruments in the Roman World», *Medicina nei Secoli*, 9.2 (1997), 223 − 248, *y* «Holding on to health? Bone surgery and instrumentation in the Roman Empire», en: H. King (ed.), *Health in Antiquity* (Londres y Nueva York, 2005), 97 − 119. Para la identificación de los espacios dedicados a esta práctica, recomiendo el artículo de C. Holleran, «Finding Commerce: the *Taberna* and the Identification of Roman Commercial Space», *Papers of the British School at Rome*, 85 (2017), 143 − 170.

Todo lo relacionado con el mundo de los perfumes y los ungüentos en Pompeya lo he abordado a través del estudio de M. della Corte, *Case ed abitanti di Pompei* (Nápoles, 1965) y el artículo de M. Bustamante-Álvarez y A. Riberta, «Production Moments and Areas in a Big House in Pompeii: The House of Ariadne from the 2nd century BC to AD 79», en: A. K. Hodgkinson y C. Lelek (eds.), *Approaches to the Analysis of Production Activity at Archaeological Sites* (Oxford, 2020), 25 − 38.

El capítulo sobre el negocio del cuerpo lo he planteado a partir del reciente estudio de S. Levin-Richardson, *The Brothel of Pompeii. Sex, Class, and Gender in the Margins of Roman Society* (Cambridge, 2019). Además, lo he complementado con otros estudios referenciados por la misma autora, como el de R. Laurence, *Roman Pompeii: Space and Society* (Londres, 2007 [1994]), el de C. Williams, *Roman Homosexuality* (Nueva York, 2010 [1999]), y el de J. N. Adams, *The Sexual Vocabulary*

(Baltimore, 1982).

El mundo del negocio inmobiliario y los diferentes espacios que pudieron servir para tal fin en Pompeya lo he abordado a través de la evidencia epigráfica. La obra de F. Pirson, «Rented accommodation at Pompeii: the evidence of the Insula Arriana Polliana, VI 6», en: R. Laurence y A. Wallace-Hadrill (eds.), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond* (Portsmouth, 1997), 165 – 181, y el capítulo de J. De Felice, «Inns and tavers», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 474 – 486, han aportado notas muy útiles al respecto. Además, las referencias clásicas a Sergio Orata las he obtenido del artículo de C. Bannon, «C. Sergius Orata and the Rhetoric of Fishponds», *The Classical Quarterly* 64.1 (2014), 166 – 182.

Las notas presentadas por A. E. Cooley y M. G. L. Cooley en *Pompeii. A Sourcebook* (Londres, 2004), 181 – 190, me han permitido adquirir una visión general del mundo de los banqueros y los prestamistas, especialmente a través de las tablillas encontradas en Pompeya. Estas referencias las he ampliado con el artículo de G. Camodeca, «Gli arhivi private di tabulae ceratae e di papiri documentari: Pompei ed Ercolano: case, ambienti e modalità di conservazione», *Vesuviana* 1 (2009), 1 – 26.

Para todo lo relacionado con los arquitectos y albañiles he partido de la tesis doctoral de F. Kärfve, *Greeting the visitor: A contextualising study of fauces-mosaics in Pompeii* (Lund, 2022), y de las notas del libro de F. Bernabei, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale* (Roma, 1901). En cuanto a los pavimentos y a la presencia de mosaiquistas en la ciudad, disponemos de muchos estudios que se centran en ellos, ya que este es uno de los aspectos que más han llamado la atención desde el descubrimiento de Pompeya. Pueden encontrarse algunas notas generales en el capítulo pertinente del libro de P. Roberts, *Life and Death in Pompeii and Herculaneum* (Londres, 2013), pero, por la calidad de su contenido y la presencia de ejemplos pompeyanos, prefiero la obra de K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge, 1999). La representación en mosaico de obras como la de Menandro la he trazado a través de C. Abadie-Reynal, J. —P. Darmon y M. Manière-Lévêque, «La maison et la mosaïque des Synairstôsai (Les Femmes au déjeuner de Ménandre)», en: J. H. Humphrey (ed.), *Zeugma: Interim Reports. Rescue Excavations (Packard Humanities Institue), Inscription of Antiochus I, Bronze Statue of Mars, House and Mosaic of the Synaristôsai, and Recent Work on the*

Roman Army at Zeugma (Portsmouth, 2003), 79 – 99.

El mundo de la decoración pictórica lo he abordado a través de la obra de D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed económico —sociali* (Roma, 2009). Además, el capítulo de D. Esposito, «The Economics of Pompeian Painting», en: M. Flohr y A. I. Wilson (eds.), *The Economy of Pompeii* (Oxford, 2017), 261 – 268, ha aportado datos recientes y muy relevantes. Finalmente, el artículo de F. Bolonga, «Water and Stone: The Economics of Wall—
Painting in Pompeii (A.D. 62 – 79)», *Journal of Roman Archaeology*, 32 (2019), 97 – 128, ha aportado datos novedosos con respecto a la organización del trabajo, y pueden encontrarse también algunas notas en el capítulo pertinente de la obra de P. Roberts, *Life and Death in Pompeii and Herculaneum* (Londres, 2013).

Para el esculpido y grabado de materiales como la piedra y los metales me he basado en los siguientes estudios: A. M. Sodo, «Regio II, insula 9», *Rivista di Studi Pompeiani*, 2 (1988), 195 – 202; A. E. Cooley y M. G. L. Cooley, *Pompeii. A Sourcebook* (Londres, 2004), 173; M. della Corte, «Pompei», *Notizia degli Scavi di Antichità* (1921), 426; G. Stefani, «Contributo alla carta archeologica dell'ager pompeianus. I rinvenimenti presso Porta Vesuvio», *Rivista di Studi Pompeiani*, 7 (1995 – 1996), 11 – 33, y, finalmente, S. Zanella, «Pompei. Sulle tracce di fondazione e di rifondazioni urbane», *Rivista di Studi Pompeiani*, 30 (2019), 7 – 22.

El trabajo de la cerámica lo he abordado en primer lugar a través del artículo de J. T. Peña y M. McCallum, «The Production and Distribution of Pottery at Pompeii: A Review of the Evidence; Part 2, the Material Basis for Production and Distribution», *American Journal of Archaeology*, 113.2 (2009), 165 – 201. Además, he obtenido datos muy relevantes del capítulo de M. McCallum, «Pottery production in Pompeii: An overview», en: E. Poehler, M. Flohr y K. Cole (eds.), *Pompeii. Art, industry and infrastructure* (Oxford, 2011), 103 – 114. Finalmente, los datos recientes sobre alguno de los complejos excavados los he obtenido del estudio de C. Grifa, C. Germinario, A. De Bonis *et al.*, «A pottery workshop in Pompeii unveils new insights on the Roman ceramics crafting tradition and raw materials trade», *Journal of Archaeological Science*, 126 (2021), 105305.

Para las labores del agrimensor he partido del capítulo de E. M. Moormann, «Villas surrounding Pompeii and Herculaneum», en: J. J. Dobbins y P.W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 435 – 455. Además, los datos concretos sobre la evidencia

pompeyana los he obtenido de las obras de M. della Corte, «Groma». *Monumenti Antichi*, 28 (1992), 5 − 100; L. Ferro, G. Magli y M. Osanna, «Gromatic images from new discoveries in Pompeii», *Nexus Netw. J.*, 22 (2020), 717 − 733; A. D'Ambrosio y S. De Caro, «La necropoli di Porta Nocera. Campagna di scavo 1983», en: Z. von Hesberg (ed.), *Rômische Graberstrafen* (Múnich, 1987), 199 − 228, tavv. 3ª —4, y V. Sanpaolo, «Rilievo di Nicostratus», en: VV.AA., *Piompei 1748— 1980. I tempi della documentazione* (Roma, 1981), 206 − 207.

La cuestión de los esclavos en Pompeya la he planteado basándome en estudios genéricos como el de M. George, «The lives of slaves», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 538 − 549. Los ejemplos concretos los he obtenido de los siguientes estudios: P. —G. Guzzo y V. Scarano, «La schiava di Moregine», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 113.2 (2001), 981 − 997; J. A. Barid, «On reading the material culture of ancient sexual labor», *Helios*, 42.1 (2015), 163 − 175, y H. Etani, Y. Niwa, S. Sakai, Y. Shigematsu y V. Iorio, «La campagna di scavo del Japan Institute of Paleological studies di Kyoto del 2002», *Opuscula Pompeiana*, 12 (2003 − 2004), 125 − 137.

Ocio, amor y placer

Para todo lo relativo al teatro y sus edificios, he partido de las obras generales mencionadas al principio. Además, me ha sido de gran ayuda el artículo de K. Helms, «Pompeii's Safaitic Graffiti», *The Journal of Roman Studies*, 111 (2012), 203 − 214. La información sobre la presencia de actores en la ciudad la he obtenido de K. E. Welch, «Pompeian men and women in portrait sculpture», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 565, y del artículo de J. L. Franklin, «Pantomists at Pompeii: Actius Anicetus and His Troupe», *The American Journal of Philology*, 108.1 (1987), 95 − 107.

Todo lo relacionado con el anfiteatro y con la cultura lúdica asociada a este edificio (y con su relevancia en la sociedad pompeyana) aparece muy bien presentado en las siguientes investigaciones: L. Jacobelli, *Gladiatori a* Pompei (Roma, 2003); F. Coarelli, «Gli anfiteatri a Roma prima del Colosseo», en: A. La Regina (ed.), *Sangue e Arena* (Milán, 2001), 43 − 47; M. Osanna, «Games, banquets, handouts and the population of Pompeii as deduced from a new tomb inscription», *Journal of Roman Archaeology*, 31.1 (2018), 311 − 322; J. Liu, «Pompeii

and collegia: a new appraisal of the evidence», *Ancient History Bulletin*, 22 (2008), 53 – 70, y, finalmente, el capítulo de V. Campbell, «Casting a Wide Net: Searching for Networks of Gladiators and Game-givers in Campania», en: C. Noreña y N. Papazarkadas (eds.), *From document to history: epigraphic insights into the Greco —Roman world* (2019), 246 – 259.

Los complejos termales de la ciudad y los aspectos sociales y culturales asociados a esta práctica aparecen descritos en A. O. Koloski-Ostrow, «The city baths of Pompeii and Herculaneum», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 224 – 256. La inscripción de acceso al sector femenino la refieren A. De Vos y M. De Vos en su estudio *Pompei, Ercolano, Stabia. Guide Laterza* (Roma, 1982).

El mundo del ocio y los pasatiempos pompeyanos está magistralmente analizado en la reciente obra de A. Pace, *Ludite Pompeiani. Nuove prospettive sulla cultura lúdica dell'antica città* (Florencia, 2023). Además, el libro de A. M. Poveda y J. F. Navarro *Ocio y placer en Pompeya* (Murcia, 2007) ofrece una serie de datos muy interesantes. La referencia al juego de pelota la he obtenido del artículo de R. Benefield, «Amianth, a Ball-Game, and Making One's Mark», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 167 (2008), 193 – 200. Para esta sección y los juegos de palabras en los grafitos de Pompeya, también he recurrido al capítulo de R. Benefield, «Magic Squares, Alphabet Jumbles, Riddles and more: The culture of word-games among the graffiti of Pompeii», en: J. Kwapisz, D. Petrain y M. Szymanski (eds.), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry* (Múnich, 2012), 65 – 80, y, finalmente, al capítulo de J. Jacobelli, «Pompeii and Games», en: A. Futrell y T. F. Scanlon (eds.), *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World* (Oxford, 2021), 488 – 497.

El estudio de K. Milnor, *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii* (Oxford; Nueva York, 2014), nos ofrece una aproximación al mundo de la poesía en Pompeya. Este apartado lo he complementado con dos capítulos: R. Benefield, «Gladiators, Greetings, and Poetry: Graffiti in first century Pompeii», en: C. Ragazzoli, O. Harmansah, C. Salvador y E. Frood (eds.), *Scribbling Through History: Graffiti, Places and People from Antiquity to Modernity* (Londres, 2018), 101 – 116, y R. Benefield, «Rome in Pompeii: Wall Inscriptions and GIS», en: F. Feraudi-Gruénais (ed.), *Latin on Stone. Epigraphic Research and Computing* (Lanham, 2010), 45 – 75.

Las formas del amor en Pompeya las he presentado a través de la evidencia epigráfica, obtenida principalmente del libro de A. Varone, *Erotica pompeiana: Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei* (Roma, 2002). Además, el poema que versa sobre el amor entre mujeres lo he abordado a partir del artículo de L. Graverini, «Further Thoughts on *CIL* IV, 5296 —CLE 950: Textual Problems, Structure, and Gender Issues», *Latomus*, 76.1 (2017), 114 − 126, y para contextualizar la homosexualidad en el mundo romano he utilizado el libro de C. A. Williams, *Roman Homosexuality* (Oxford, 2010).

El mundo de la música y sus distintos usos en Pompeya lo he abordado a través del capítulo de R. Melini, «Sounds from under the Ashes: The Music of Cults and Mysteries in the Ancient Vesuvian Land», en: J. Goodnick, Y, Maurey y E. Seroussi (eds.), *Music in Antiquity: The Near East and the Mediterranean*, (Berlín, Boston, 2014), 340 − 362. El tratado sobre la música procedente de la Villa de los Papiros aparece descrito en: A. Angeli y G.M. Rispoli, «La ricomposizione del quarto libro del trattato di Filodemo *sulla musica*: analisi e prospettive metodologiche», *Zeitschfrift für Papyrologie und Epigraphik*, 114 (1996), 67 − 95. Un libro reciente de C. Vendries, *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature* (Rennes, 2020), presenta una aproximación completa a la esfera de la música en los juegos del anfiteatro.

En la casa romana

El estudio de la «casa pompeyana» ha sido la base en la que se han asentado las investigaciones sobre la casa romana desde la configuración de la arqueología clásica como disciplina. La organización de esta sección del libro permite una visita al concepto historiográfico de la casa romana, siguiendo su distribución espacial. Antes de presentar los distintos espacios que hemos visitado en nuestra historia, son tres las obras que me gustaría mencionar: S. Hales, *The Roman House and Social Identity* (Cambrige, 2009), y. A. Wallace-Hadrill, «The Social Structure of the Roman House», *Papers of the British School at Rome* 56, 43 − 97; A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (Princeton, 1994).

La cuestión de la entrada a las casas, de sus fachadas y de su seguridad la he abordado a través de la obra de R. Castán, *La seguridad en el ámbito privado en Pompeya y Herculano*, trabajo de Fin de Máster (Madrid, 2013), y del capítulo de R. Castán, «La seguridad a las puertas de las "domus" pompeyanas», en: M. Calderón, S. España-Chamorro y E.

A. Benito (eds.), *Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana II* (Oxford, 2016), 33 – 43.

La lectura del artículo de P. M. Allison, «Using the material and the written sources: Turn of the millenium approaches to Roman domestic space», *American Journal of Archaeology*, 105.2 (2001), 181 – 208, es esencial para comprender cómo hemos construido historiográficamente un modelo de casa romana y que no existía un «modelo» de casa pompeyana, sino muchas formas de vivir en la antigua Roma. Su libro *Pompeian Households: analysis of the material culture* (Los Ángeles, 2004) demuestra los distintos usos que tuvieron los espacios organizados en torno al atrio en algunas casas pompeyanas. Asimismo, el libro de E. De Carolis, *Il mobile a Pompei ed Ercolano. Letti, tavoli, sedie e armadi. Contributo alla tipolgia dei mobili della prima età imperiale* (Roma, 2007), permite comprender la variedad de mobiliario presente en el atrio y otros espacios domésticos. Además, una confrontación del libro de P. M. Allison con el estudio reciente de V. Bruni, *Casa e peristilo a Pompei: funzioni e forma* (Roma, 2023), permite obtener una visión amplia de las distintas formas —aunque no todas— de arquitectura doméstica que primaron en Pompeya.

La presencia de un larario en el atrio (y en otras partes de la casa) la he abordado a partir de las notas del estudio de C. Cicirelli, «Religio: feste e rituali del culto pubblico e privato», en: G. Stefani, *Cibi e Sapori a Pompei e Dintorni* (Pompeya, 2005), 20 – 32, y del capítulo de P. Roberts «Atrium», en P. Roberts (ed.), *Last Supper in Pompeii* (Oxford, 2019), 95 – 110. De este último libro he obtenido también las notas relativas al *tablinum*. En dicho espacio, tradicionalmente se han localizado actividades de escritura, cultura y literatura, que he analizado a través del libro de P. Roberts, *Life and Death in Pompeii and Herculaneum* (Londres, 2013). Entrando más en materia, el capítulo de G. Camodeca, «Gli archivi privati di *tabulae ceratae* e di papiri documentari. Pompei ed Ercolano: case, ambienti e modalità di conservazione», en: M. Corbier y J-P. Guilhembet (eds.), *L'écriture dans la maison romaine* (París, 2012), 189 – 209, me ha permitido realizar una aproximación al tipo de archivos y documentación que podía existir en una casa pompeyana. Este estudio lo he complementado con los libros de A. E. Cooley y M. G. L. Cooley, *Pompeii. A Sourcebook* (Londres, 2004), 169, y D. Sider, *The Library of the Villa Dei Papiri at Herculaneum* (Los Ángeles, 2005).

En la casa romana (y en otros espacios de la ciudad) tenía lugar la educación de los niños. El libro de L. García y García, *Pupils, Teachers*

and Schools in Pompeii: Childhood, Youth and Culture in the Roman Era (Roma, 2005), me ha permitido abordar este tema en Pompeya, que he complementado con algunos ejemplos particulares obtenidos de M. Calderón, *Estudio epigráfico de la ínsula olvidada de Pompeya* (Madrid, 2017) y M. Calderón, «Grafitos, dipintos y *tituli picti* de la ínsula VII, 6 en Pompeya», en M. Calderón, S. España Chamorro y R. Montoya, *Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana I* (Oxford, 2015), 122 − 130.

El *triclinium* ha sido uno de los espacios de mayor representación en la casa romana, asociado directamente a los banquetes y recepciones sociales. Todo lo relacionado con este espacio lo he analizado a partir del estudio de P. Roberts, «Dining», en P. Roberts (ed.), *Last Supper in Pompeii* (Oxford, 2019), 127 − 155.

El carácter multifuncional del *cubiculum* lo presento basándome en los datos del artículo de A. Riggsmy (1997), «"Public" and "private" in Roman Culture: The case of the cubiculum», *Journal of Roman Archaeology*, 10, 36 − 56. Algunas de las actividades que he localizado en este espacio son las asociadas a la belleza masculina y femenina, el cuidado del cuerpo y el uso de joyas, que he presentado a través del estudio de C. Giordano, A. Casale y L. García y García, *Perfumes, unguents and hairstyles in ancient Pompeii —Profumi unguenti e acconciature in Pompei antica* (Roma, 2007). Además, las notas del capítulo pertinente en el libro de P. Roberts, *Life and Death in Pompeii and Herculaneum* (Londres, 2013), han sido de gran ayuda. Algunos ejemplos particulares los he obtenido de A. Baraldi, C. Baraldi, C. Fagnano, V. Ferioli y M. C. Gamberini, «Ricerche sui contenuti dei balsamari di Oplontis», *Rivista di Studi pompeiani*, 15 (2004), 109 − 125. La obra de A. D'Ambrosio, *Women and Beauty in Pompeii* (Roma, 2001) aporta datos muy significativos. Algunos de los ejemplos presentados provienen del capítulo de L. Fergola, «La Villa B», en P. G. Guzzo, M. Mastroroberto y A. d'Ambrosio (eds.), *Storie da un eruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis* (Milán, 2003), 152 − 171. Finalmente, en el *cubiculum* he querido incluir todo lo relacionado con la ropa y el acto social de vestirse. Para ello he utilizado las siguientes obras: G. Bonifacio, A. D'Ambrosio y E. De Carolis, *Moda, costume e belleza a Pompei e dintorni* (Pompeya, 2004); L. Nista, «L'abbigliamento del cittadino romano», en: D. Candilio (ed.), *Moda costume e belleza nella Roma antica* (Milán, 2004), 7 − 10, y K. Olson, *Dress and the Roman Woman. Self-presentation and Society* (Londres y Nueva York, 2008). Además, el artículo de M. Galli, F. Coletti, C. Lemorini y S. Mitschke, «The Textile Culture at Pompeii Project», en: M. S. Busana, M. Gleba, F.

Meo y A.R. Tricomi (eds.), *Textiles and Dyes in the Mediterraenan Economy and Society* (Zaragoza, 2018), 267 – 284, me ha servido para conocer recientes investigaciones en este ámbito en Pompeya.

Para la cuestión de los jardines y peristilos en las casas pompeyanas he partido de las notas y datos de los siguientes estudios: P. Roberts, «Gardens», en: P. Roberts (ed.), *Last Supper in Pompeii* (Oxford, 2019), 127 – 155; P. Roberts, *Life and Death in Pompeii and Herculaneum* (Londres, 2013), 148 – 151; A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (Princenton, 1994), y, finalmente, W. F. Jashemski y F. G. Meyer, *The Natural History of Pompeii* (Cambridge, 1992). El jardín de la Casa del Brazalete de Oro ha sido analizado en numerosas obras. Recomiendo el estudio de R. Ciardiello, «VI 17 Insula Occidentalis 42, Casa del Bracciale d'Oro», en: M. Aoyagi y U. Pappalardo (eds.), *Pompei (Regiones VI —VII), Insula Occidentalis* (Nápoles, 2006), 71 – 256.

Las cocinas y las letrinas aparecen relacionadas en el registro arqueológico. Puede obtenerse una visión general de ambos espacios en el capítulo de P. Roberts, «Kitchens and Toilets», en: P. Roberts (ed.), *Last Supper in Pompeii* (Oxford, 2019), 163 – 180. En su capítulo sobre espacios domésticos, P. M. Allison, «Domestic spaces and activities», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 269 – 278, presenta algunas notas sobre las cocinas en las casas con atrio. Además, el libro de P. W. Foss, *Kitchens and Dining Rooms at Pompeii. The Spatial and Social Relationship of Cooking to Eating in the Roman Household* (Ann Arbor, 1994), presenta un estudio pormenorizado sobre las cocinas pompeyanas. Respecto a las letrinas, el capítulo de G. Jansen, «Private Toilets at Pompeii: Appearance and Operation», en: S. Bon y R. Jones (eds.), *Sequence and Space in Pompeii* (Oxford, 1997), 121 – 134, ha sido la base sobre la que he abordado la evidencia pompeyana. En este sentido, el reciente estudio de A. K. Trusler y B. Hobson, «Downpipes and upper story latrines in Pompeii», *Journal of Archaeological Science. Reports* (2017), 652 – 665, me ha permitido construir una imagen completa y actualizada sobre el uso de estos espacios en la ciudad de Pompeya.

El reciente capítulo de C. Hernández, «Lumen ab occidente hiberno: Seasonality in the Pompeian Domestic Bath», en: A. Lichtenberger y R. Raja (eds.), *The Archaeology of Seasonality* (Turnhout, 2021), 209 – 242, es esencial para comprender la integración de los baños privados en la casa romana. Los datos de esta investigación pueden completarse con la tesis doctoral de la autora: C. Hernández, *Balneum Domesticum: A*

Phenomenological and Sensory Study of Architectural Design and Space in Pompeian Domestic Baths. Unpublished Ph.D. Thesis (Leicester, 2021). El estudio de N. De Haan, «*Si aquae copia patiatur*: Pompeian private baths and the use of water», en A. Koloski Ostrow (ed.), *Water Use and Hydraulics in the Roman City* (Boston, 2001), 41 − 49, ha sido la base sobre la que he abordado este capitulo.

El mundo del coleccionismo y del arte ha sido estudiado en profundidad a través de multitud de estudios. En nuestro caso, mencionaremos solo las referencias a la importación de antigüedades en la ciudad y el uso de elementos antiguos relacionados con la memoria y el espacio. En este sentido, cabe destacar de nuevo el capítulo de F. Pesando, «La fase dell'alleanza», en: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020), 42 − 51, o el libro de D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed económico —sociali* (Roma, 2009), donde se menciona la copia e imitación de pinturas antiguas en las casas pompeyanas. Además, pueden verse las dinámicas particulares de un caso concreto en el artículo de J. García Sánchez, «En torno a la escultura de la "Diana Arcaizante": gusto y religiosidad en una casa pompeyana», en: M. Calderón, S. España y R. Montoya (eds.), *Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana I* (Oxford, 2015), 131 − 140. También disponemos de una buena introducción a este fenómeno en las casas romanas en F. Tronchin, «Introduction: Collecting the eclectic in Roman houses», *Arethusa*, 45.3 (2012), 261 − 282, y de un estudio específico sobre este tema en L. H. Petersen, «Collecting Gods in Roman Houses: the House of the Gilded Cupids (VI.16.7,38) at Pompeii», *Arethusa*, 45.3 (2012), 319 − 332.

El resto de los estilos pompeyanos los he abordado a partir de las notas de los siguientes estudios: V. M. Strocka, «Domestic decoration: painting and the "Four Styles"», en: J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007), 302 − 322; E. Moormann, «Il II Stile come specchio dei *romani mores*», en: M. Torelli (ed.), *Pompei 79 d. C. Una storia romana* (Milán, 2020), 204 − 211; S. Falzone, «La produzione pittorica urbana della prima età giulio-claudia: il contributo dei nuovi contesti di intonaci di III Stile», en: M. Torelli (ed.), *op. cit.*, 234 − 242, y D. Esposito, «*Splendidae parietes*: il IV Stile», en M. Torelli (ed.), *op. cit.*, 276 − 281.

Cementerios, muertos y supervivientes

El estudio del mundo funerario pompeyano ha experimentado en los

últimos años nuevos avances. Una obra fundamental es la de A. L. C. Emmerson, *Life and Death in the Roman Suburb* (Oxford, 2020), que muestra las necrópolis romanas como espacios utilizados por los vivos. También V. Campbell ofrece un estudio pormenorizado de las tumbas y necrópolis de Pompeya en *The Tombs of Pompeii: Organization, Space and Society* (Nueva York y Londres, 2015). Las referencias específicas al uso de *columellae* han sido obtenidas, además, de la obra de A. E. Cooley y M. G. L. Cooley, *Pompeii. A Sourcebook* (Londres, 2004), 156, y del estudio de M. Saldías y E. Pinto-Guillaume, «Pompeii, the Ritual Space of the Columella Gravestones: a Report of the Investigation of the Burial Plot of the Gens Calventii (Porta Nocera)», en: M. P. Guidobaldi y P. G. Guzzo (eds.), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003 − 2006)*, (Roma, 2008), 389 − 398.

Los funerales en la ciudad los he reconstruido a partir del artículo de V. Campbell, «Pompa in Pompeii: experiencing a funeral procession in the ancient city», *Open Arts Journal*, 10.2, (2021), 145 − 159. Dos estudios han complementado la escritura de este capítulo: V. M. Hope, «A sense of grief: The role of the senses in the performance of Roman mourning», en: E. Betts (ed.) *Senses of the Empire: Multisensory Approaches to Roman Culture* (Londres, 2017), 86 − 103, y H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Oxford, 1996).

El ejemplo que presento sobre la tumba y la memoria lo he ampliado a través de las referencias de A. E. Cooley y M. G. L. Cooley, *Pompeii. A Sourcebook* (Londres, 2004), 141, 144 − 15, y W. van Andriga y H. Duday, «Archaeology of Memory: About the Forms and the Time of Memory in a Necropolis of Pompeii», en: C. Moser y J. Knust (ed.), *Ritual Matters and Ancient Religion* (Roma, 2017), 73 − 85.

Todo lo relacionado con las víctimas de la erupción y la realización de calcos en yeso lo he obtenido de los libros de E. Lazer, *Resurrecting Pompeii* (Nueva York y Londres, 2009), y de M. Osanna (ed.), *Rapitia alla norte. I calchi di Pompei da Fiorelli ad aoogi* (Roma, 2021). La cita sobre le impacto de los calcos de yeso en los turistas proviene del libro de M. Monnier, *The Wonders of Pompeii* (Nueva York, 1871), 240 (disponible en: https://www.gutenberg.org/files/17290/17290-h/17290-h.htm).

Los datos de los supervivientes del desastre provienen de varios estudios: S. Tuack, «Harbors of Refugee: Post-Vesuvian population Shifts in Italian Harbor Communities», en: N. Bargfeldt y J. H. Petersen (eds.), *Refletions: Harbour City Deathscape in Roman Italy and Beyond* (Roma, 2019), 63 − 77; R. Taylor, «Roman Neapolis and the Landscpae of

Disaster», *Journal of Ancient History*, 3.2, 282 − 326, y R. Scandone, L. Giacomelli y M. Rosi, «Death, Survival and Damage during the 79 AD Eruption of Vesuvius which destroyed Pompeii and Herculaneum», *J. Reading Journal of Research and Didactics in Geography*, 2.8 (2009, disponible *on line*). Finalmente, el impacto de la erupción del año 472 d. C. sobre la zona, ya recuperada, lo he esbozado a través del estudio de G. F. de Simone, A. Perrotta y C. Scarpati, «L'eruzione del 472 d. C. ed il suo impatto su alcuni siti alle falde del Vesuvio», *Rivista di Studi Pompeiani*, 22 (2011), 61 − 71. Los datos sobre el poblamiento del territorio después de la erupción del año 79 d. C. los he esbozado a partir del capítulo de C. Jacob, «Un lucus di Giove alle radici del Vesuvio», en O. de Cazanove y J. Scheid (eds.), *Les bois sacrés. Actes du Colloque International (Naples 1989)* (Nápoles, 1993), 53 − 55 (disponible en: https://books.openedition.org/pcjb/329).

Créditos de las ilustraciones

© Bridgeman Images / Album, © The Trustees of the British Museum, © NPL —DeA Picture Library / Bridgeman Images, Parco archeologico di Pompei courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo, Museo Pompeiano, © Andrea Jemolo / Bridgeman Images/ ACI, © Prisma / Album, © Photo Scala, Florence-courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo, © Manuel Cohen/Scala, Florence, © DEA / L. PEDICINI / De Agostini / Getty images, © Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, © Karl Risely / Alamy / ACI, © DEA / ARCHIVIO J. LANGE / Getty images, © L PEDICINI / DEA / Getty Images, © Sergey Sosnovskiy, © Bernard Bonnefon / Akg-images / Album, © Bernard Bonnefon / akg-images / Album, © Museo Archeologico Nazionale di Napoli / Mondadori Portfolio / Electa / Album, © DEA PICTURE LIBRARY / Album, © Peter Horree / Alamy / ACI, © Erich Lessing / Album, © 2020, Raffaele Sacchi, © Claus Ableiter, © DeAgostini Picture Library / Scala, Florence, © A. De Gregorio / NPL— DeA Picture Library / Bridgeman Images / ACI, © Photo Scala/SPL History, © J Marshall —Tribaleye Images / Alamy / ACI, © Florilegius / Alamy, © Luciano Pedicini / Mondadori Portfolio / Album, © The Trustees of the British Museum / Scala, © Carole Raddato, © Jamie Heath, © Photo Scala, Florence, © CM Dixon / Heritage Images / Album, © Chris Hellier / Alamy /ACI, © The Picture Art Collection / Alamy, Pompeii Commitment, © 2024 Hathitrust, Fabien Bièvre-Perrin (CC BY-NC-SA), courtesy of Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com y © Archivo del autor

El editor hace constar que se han realizado todos los esfuerzos para localizar y recabar la autorización del propietario del *copyright* de las imágenes que ilustran esta obra, manifiesta la reserva de derechos de

las mismas y expresa su disposición a rectificar cualquier error u omisión en futuras ediciones.

Pompeya. Una ciudad romana en 100 objetos
Rubén Montoya
© Rubén Montoya, 2024
© Àlvar Salom, por las ilustraciones de interior, 2024
Iconografía: DAU, Grupo Planeta
Diseño de la cubierta, Planeta Arte & Diseño
Ilustración de la portada, © De Agostini / Getty Images
© Editorial Planeta, S. A., 2024
Av. Diaggonal, 662 – 664, 08034 Barcelona (España)
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
www.ed-critica.es
www.planetadelibros.com
ISBN: 9788491996439
Conversión a libro electrónico: Realización Planeta